DUKE UNIVERSITY LIBRARY
FEB 28 1956
DURHAM, N. C.

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Volumen XX Marzo de 1955 Número 39

The Abridged Espasa in a New Revised Edition!

Diccionario Enciclopédico Abreviado

ESPASA - CALPE

6th. EDITION - 1954

Profusely illustrated —colored plates— many words definitions in French, Italian, English & German — concise encyclopedic entries.

Volume I, (XI, 1129 pp.) just published —the others will appear at two-month intervals. Madrid, 1954—.

7 volumes at $ 9.75 per volume - cloth

STECHERT-HAFNER Inc.

FOUNDED IN NEW YORK 1872

The World's Leading International Booksellers

31 EAST 10TH STREET, NEW YORK 3, N. Y.

XUM

XUM

MEMBERS AND SUBSCRIBERS

THE *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* was organized in 1938 in order to advance the study of Iberoamerican Literature, and to intensify cultural relations among the peoples of the Americas.

To this end, the Institute publishes the REVISTA IBEROAMERICANA twice each year and maintains Standing Committees to facilitate the printing of notable books by Iberoamerican authors —in their original languages and in English translation—, and of works of erudition and text books for teaching.

Members of the Institute meet every two years and are of two categories: regular members who pay $4.00 a year, except in Iberoamerica where the fee is $2.00, and *Patron Members* who pay $10.00 or more a year.

Institutions such as universities, colleges and libraries will become subscribers (at $4.00 a year or $2.00 a year in Iberoamerica), or *Subscribing Patrons* (at a minimum of $10.00 a year) without holding membership in either case.

Regular members and suscribers receive the incoming issues of the REVISTA IBEROAMERICANA free, but *Patrons* (whether *Members* or *Subscribers*) receive in addition all the incoming publications of the Institute, such as the CLASICOS DE AMERICA, the MEMORIAS of the Congresses, etc., and their names will be printed in the REVISTA IBEROAMERICANA at the end of the year.

NOTICE

We hope that you will become a member of the Institute, and if you cannot become one of its *Patrons* we urge that you obtain a *Patron Subscription* for your school library, which then will receive the full cultural benefit of our publications. Let us count upon your cooperation.

Name of regular member or subscriber ($4.00) .....

.....

Name of Patron Member or Subscriber ($10.00, minimum) .....

.....

Address in full .....

Please make your checks payable to the *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* and mail your dues to Marshall R. Nason, Treasurer —University of New Mexico, Albuquerque, N. M.—, *the only person with whom you are to deal in matters relating to the circulation and distribution of all the publications of the Institute.*

XUM

SOCIOS Y SUSCRITORES

EL *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* se organizó en 1938 con el fin de adelantar el estudio de la Literatura Iberoamericana, e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América.

Con este fin, el Instituto publica la REVISTA IBEROAMERICANA dos veces al año, y patrocina la publicación de obras notables de autores iberoamericanos —en el idioma original y en traducción inglesa—, y la de obras de erudición y textos de enseñanza.

Los socios del Instituto se reúnen en Congresos cada dos años, y son de dos categorías: el socio de número, cuya cuota anual es de *cuatro dólares*, excepto en Iberoamérica, donde es de sólo *dos dólares*, y el *Socio Protector*, cuya cuota es de *diez dólares* o más al año.

Las bibliotecas, colegios, universidades y demás instituciones que, sin ser socios, sí favorecen al Instituto, son de dos categorías: el suscritor corriente, cuya cuota anual es de *cuatro dólares* y de sólo *dos dólares* en los países de Iberoamérica, y el *Suscritor Protector*, cuya cuota es de *diez dólares* al año.

La REVISTA IBEROAMERICANA se remite a los socios de número y a los suscritores corrientes del Instituto, y tanto los *Socios Protectores* como los *Suscritores Protectores* reciben, además de la Revista, las demás publicaciones que vayan saliendo, tales como los CLASICOS DE AMERICA y las MEMORIAS, y sus nombres se publican en la REVISTA IBEROAMERICANA al fin de cada año.

ADVERTENCIA

El Instituto invita encarecidamente a quienes simpaticen con los fines que persigue, a que se hagan cuanto antes, ora socios, ora Protectores de él. Quienes así lo apoyen deben enviar su cuota anual, *por adelantado*, en forma de giro postal o bancario pagadero al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y por conducto del Prof. Marshall R. Nason, Secretario-Tesorero —University of New Mexico, Albuquerque, N. M., E. U. A.—, *que es la única persona encargada de la circulación y la distribución de las publicaciones del Instituto.*

XUM

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Publicación a cargo de:

Julio Jiménez Rueda: Director Literario

Puebla Nº 394, México, D. F.

Fernando Alegría: Director en E. U. A.

University of California, Berkeley, Calif.

Francisco Monterde: Director Técnico

Tuxpan Nº 91, México, D. F.

Marshall R. Nason

Sección de Anuncios

(*Advertising Manager*)

Box 60, University of New Mexico

Albuquerque, N. M., E. U. A.

Mesa Directiva del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

PRESIDENTE

Arturo Torres-Rioseco, University of California, Berkeley, Calif.

VICEPRESIDENTES

Antonio Castro Leal, Universidad Nacional Autónoma, México, D. F.
Sturgis E. Leavitt, University of North Carolina, Chapel Hill, N. C.
Benjamín M. Woodbridge, Jr. University of California, Berkeley, Calif.

SECRETARIO EJECUTIVO-TESORERO

Marshall R. Nason, University of New Mexico, Albuquerque, N. M.

PROSECRETARIO

Sabine R. Ulibarrí, University of New Mexico, Albuquerque, N. M.

COMISION DE PUBLICACIONES

Director: Julio Jiménez Rueda. Vocales: Fernando Alegría, Gastón Figueira y Luis Monguió.

Esta Revista aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

SUMARIO

EDITORIAL

J. J. R.: El estudio de las letras hispanoamericanas en Francia 9

ESTUDIOS

BERNARDO GICOVATE: El hallazgo lingüístico, en José Martí 13

HUGO RODRÍGUEZ-ALCALÁ: Augusto Roa Bastos y *El trueno entre las hojas* 19

ROBERT G. MEAD, Jr.: Panorama poético de Manuel González Prada 47

ALEXANDER KOSLOFF: Técnica de los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera (II) 65

EDMUNDO GARCÍA-GIRÓN: "La azul sonrisa". Disquisición sobre la adjetivación modernista 95

JOSÉ MANUEL TOPETE: Eduardo Mallea y el laberinto de la agonía. *Historia de una pasión argentina* 117

HOMERO CASTILLO: Benavente e Hispanoamérica 153

X
Per
R454IA
v.20
1955

PERFILES

GASTÓN FIGUEIRA: Tres poetas brasileños. I. Mario Souto Mayor. II. Augusto Meyer. III. Carvalho Filho 169

RESEÑAS

GASTÓN FIGUEIRA: *Parábolas. Cuentos simbólicos*, por José Enrique Rodó 175

EDMUNDO GARCÍA-GIRÓN: *El mundo poético de Conrado Nalé Roxlo. Poesía y estilo*, por María Hortensia Lacau 176

GABRIELE VON MUNK BENTON: *Sentido de la presencia*, por Ramón Xirau 179

FRANCISCO MONTERDE: *Los presentes* . . . 182

———. *El libro, fuerza e idea* 183

———. *Tiempo de arena*, por Jaime Torres Bodet 184

MARSHALL R. NASON: *Saga de México*, por Seymour Menton 185

JOHN P. NETHERTON: *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*, por Walter T. Pattison 188

HELENA PERCAS: *Nada tiene nombre*, por Ana Teresa Fabani Rivera 192

———. *Oleaje*, por Dora Isella Russell . . . 193

———. *La sonrisa perdida*, por Rosa Varzi Ruiz 193

———. *L'habitant éxilé. El habitante desterrado. Poèmes*, por Aquiles Monagas 193

HELENA PERCAS: *Sonetos en carne viva*, por Helena Muñoz Larreta 194

———. *La fuga de las rosas*, por Mirta Rinza . 194

GEORGE D. SCHADE: *Breve historia del modernismo*, por Max Henríquez Ureña 195

Revistas 199

VOL. XX. México, D. F., octubre 1954-marzo 1955 Nº 39

EDITORIAL

EL ESTUDIO DE LAS LETRAS HISPANOAMERICANAS EN FRANCIA

En los últimos años se ha despertado en Francia, un vivo interés por el estudio de la Literatura Hispanoamericana. En el año de 1953, la librería Hachette publicó una *Histoire des Lettres Hispano-Americaines*, más completa, desde luego que el Panorama que hace algunos años había aparecido en la serie de *Panoramas* que publicaba la editorial "Kra". Ahora el escritor Charles Augusto Aubrun, acaba de dar a conocer, a través de la editorial Armand Colin, de París, una *Histoire des Lettres Hispano-Americaines*, pequeño manual, que será muy útil a los estudiantes que deseen una información breve de la literatura de la América de habla española. El autor, que es profesor de la Facultad de Letras de la Universidad de París, se ha especializado en estudios hispanoamericanos. En 1932 publicó una traducción de las *Cartas, discursos y proclamas* de Simón Bolívar y ha elaborado un pequeño volumen sobre *La América Central*; Max Henríquez Ureña ha dicho que "verdadero hombre de estudio Au-

brun no se asoma ahora improvisadamente a contemplar el panorama de la América literaria: viene a resumir ideas y observaciones que han fructificado en su espíritu al través del tiempo." En cuatro partes ha dividido el autor el estudio de las letras hispanoamericanas. En el prefacio expone el autor el método crítico que ha seguido en la obra. "Esta obra, dice, no tiene sino un mérito, el de la novedad. Por primera vez el público de lengua francesa dispone de un manual que abarca toda la literatura elaborada en tres siglos y medio entre el Río Bravo y la Tierra del Fuego. Adquirirá el lector, una plena conciencia de la riqueza, y de la diversidad de esta rama importante de la cultura universal. Las grandes obras son raras; pero los grandes nombres abundan; porque la vida inquieta de este joven continente no ha permitido aún a sus vigorosas personalidades el realizar obras literarias de valor eterno. Algunos espíritus geniales, tanto bajo el régimen colonial, como después de la emancipación, han prestado su magnífica contribución a nuestras letras hermanas, Sor Juana Inés de la Cruz, Rubén Darío, entre otros, poetas todos. La ambición del autor ha sido situarlos, para mejor comprenderlos, sobre el fondo permanente de su cultura latina." Hace resaltar Aubrun el influjo que Francia tuvo en la cultura hispanoamericana a partir del año de 1750. Por eso hemos dicho que la época de dominio espiritual y social de España en América inicia su ocaso al promediar el siglo XVIII. En la segunda mitad de esta centuria se anuncia ya el principio de la América independiente.

La Historia de las Letras Hispanoamericanas de Aubrun ensaya un nuevo método de trabajo. En lugar de unir los acontecimientos literarios, en lugar de constituirlos en una cadena, los ha organizado en conjuntos cohe-

rentes, con valor por sí mismos en el tema de cada capítulo. La primera parte estudia el Mundo nuevo, en sus aspectos de humanismo e historia, de orden clásico y de epopeya. La segunda, se ocupa del cultismo y el preciosismo, a saber, el ingenio de la Corte y del claustro en el Perú, el preciosismo popular en México. En la tercera, habla de la emancipación: el despertar de México y el sueño de las Antillas; la inspiración guerrera y jurídica en la gran Colombia; la tradición española en el Perú; la poesía cívica y económica en la cuenca del Plata. Analiza inmediatamente después, la anarquía y el progreso en los diferentes países de América, divide el estudio en sendos apartados: la inquietud intelectual en México; los poetas asesinados en las Antillas; el academismo en la gran Colombia; la guerra de las ideas en el Perú; el prosaísmo chileno; la batalla literaria por el alma del gaucho. Por último, se adentra en el campo de lo moderno: la literatura al servicio de la revolución americana y empieza por el modernismo en la poesía y la prosa, para terminar con las corrientes contemporáneas en ambos géneros literarios. Una útil guía para el lector ocupa las últimas páginas del libro. Se anotan ahí las obras de bibliografía, las historias literarias generales y las nacionales, los temas, géneros, escuelas y épocas señalando a los críticos que se han especializado en el estudio de la poesía, del teatro, de la novela, de la historia y del ensayo.

Claro está que en un manual de doscientas dieciocho páginas no se puede esperar un estudio exhaustivo de las letras hispanoamericanas. Se han olvidado obras y autores importantes en la historia de la literatura del continente; pero el panorama está bien observado y para los lectores de lengua francesa constituye una excelente guía para que más tarde puedan ahondar en los temas que el

autor ofrece a la curiosidad de los que han seguido sus páginas con interés.

Este libro constituye un claro indicio de que Francia comienza a pagar a nuestra América el interés que América ha tenido en comprender el alma de Francia.

J. J. R.

ESTUDIOS

El hallazgo linguístico en José Martí

EXISTE la costumbre de poner a un lado, con razón, a José Martí en estudios de simbolismos y modernismos. Poco tiene que ver con modas literarias quien, como Martí, sólo supo hacer poesía vivida. Pero, no por ser más alto o más profundo, se deja de pertenecer a la época en que se vive; y aunque nos parezca que "su modernidad apuntaba más lejos que la de los modernistas, y hoy es más válida y patente que entonces", [1] en la poesía de Martí es precisamente donde debemos ir a buscar los rasgos más característicos del modernismo. Quizá en Martí esté la clave para entender la revolución poética que culmina en Darío y que es hoy nuestra tradición poética.

No lo era entonces. En un mundo viejo andaba Mallarmé hurgando entre vocablos, como una nodriza canosa, relamiendo las eses, las aliteraciones y las rimas. Le obsedía a Mallarmé, en su impotencia genial, el demonio de la analogía. [2] A Martí la obsesión mallarmista le hubiera parecido, de conocerla en toda su monstruosidad, una traición del intelecto. Es que a él le llegaba el parecido de dos vocablos en un rayo de intuición. En vez de buscar él en el lenguaje, el lenguaje se le entregaba de improviso; pues no es siempre cuestión de hurgar, sino más bien cuestión de saber de antemano que no por casualidad nos da el idioma, por ejemplo, una rima tan llena de significado como la de "escombros" y "hombros". O mejor aún, estaba ya en el idioma, para ser descubierto sin esfuerzo, el

XUM

hecho de que la carne femenina tiene un cierto parecido con los escombros:

> Alas nacer vi en los hombros
> de las mujeres hermosas:
> y salir de los escombros,
> volando, las mariposas.

Un hallazgo en la lengua resulta de la intensidad con que se ha pensado acerca de una experiencia. Si bien la poesía puede originarse, como pensaba Wordsworth, en el recuerdo tranquilo de una emoción,[3] la poesía misma estriba en el hallazgo en el lenguaje de las palabras definidoras. Y nunca es más intenso el pensamiento que cuando dentro de la definición de una experiencia se consigue introducir relámpagos intuídos de una concepción del universo. Todos sabemos que la amistad fué una de las experiencias más profundamente vividas por José Martí, y no nos extraña que diga:

> Si dicen que del joyero
> tome la joya mejor,
> tomo a un amigo sincero
> y pongo a un lado el amor.

Lo extraño, y olvidado por sencillo, es que llame joyero al lugar donde se encuentra amistad y amor. Aquí sí que se vislumbra una visión del mundo que en su plena idealidad nos trasmite lo mejor de la mente del poeta. Hasta podemos leer en la posibilidad de la elección un atisbo de preocupación filosófica. Pero la totalidad de la personalidad del poeta no se nos revela sino en el "si" que encabeza el poema, y que nos trae la duda de una mente tan alerta que puede contradecirse en el mismo momento en que encuentra una definición.

Como los simbolistas franceses, Martí ha descubierto lo que se sabía, lo que se olvidaba, que la poesía es una actividad del lenguaje, por la que se desnuda el pensamiento en novedad, para convertirse en norma de pensamiento. La novedad, y no lo novedoso, es el signo de la poesía de Martí. Y tan poco novedosa es su novedad, que el primer poema de *Versos sencillos* ha pasado casi inadvertido como innovación formal, aunque en él culminan las posibilidades de la improvisación poética en radiante novedad: cada cuarteta es un poema, por sí, y la suma de las cuartetas produce el poema total.

Como todo gran movimiento artístico, el simbolismo europeo y nuestro modernismo americano, no hacen más, ni menos, que descubrir de nuevo la fuente y la esencia de la poesía. Se olvida siempre, y se necesitan movimientos para recordárnoslo, que la poesía es creación del intelecto, asociación nueva de palabras y conceptos, y siempre, un romper con la tradición para crear nuevas tradiciones. El pensamiento que no se revitaliza en nuevas formulaciones, deja de existir. De ahí que la fecunda introducción de ritmos y colores del modernismo tenga la importancia salvadora que se ha reconocido claramente en Darío. En Martí la innovación anda un poco escondida a veces, aunque sea tan radical como la de Darío.

En la tradición española, sin más razón que la ceguera que se produce cuando se ha dado en pensar de una manera y no de otra, nos habíamos aferrado a un concepto poético del sueño que lo hacía hermano de la muerte:

AL SUEÑO

Imagen espantosa de la muerte,
sueño cruel, no turbes más mi pecho. [4]

Por consiguiente, la mente española estaba cerrada y satisfecha. Se necesitaba un esfuerzo creador para oponerse a una creencia y hallar ahora no el parecido, sino la diferencia entre el sueño y la muerte. De aquí que este verso de Martí nos parezca una paradoja:

acuesto el muerto a dormir

Es que en él se descubre la oposición de dos conceptos falsamente hermanados en nuestra tradición, y desde ahora la tradición es más rica y más sutil, por haber aprendido a distinguirlos en lo que tienen de diferente. He aquí el centro de un poema y al mismo tiempo el centro mismo de la revolución modernista: cuando la tradición se anquilosa, crear significa combatir, librarse de la norma vieja, descubriendo definiciones nuevas.

Es claro que este muerto, que duerme como cualquier mortal, es un poco raro, tiene ciertas costumbres extrañas, y hasta sabe cantar:

Yo tengo un amigo muerto
que suele venirme a ver:

XUM

mi amigo se sienta, y canta;
canta en voz que ha de doler:

Y no sólo cantar, que podría pasar —después de todo, puede que se use el vocablo en sentido figurado—, sino hasta sabe el muerto maldecir:

En cuanto llega a esta angustia
rompe el muerto a maldecir:
le amanso el cráneo; lo acuesto:
acuesto el muerto a dormir.

Antes de entrar en el misterio del canto, es quizá conveniente fijar bien este marco de dos estrofas: la primera y la última. No sólo encuadran el poema en el tiempo como una pintura en el espacio: le ayudan al significado mismo del poema, no como un marco, sino más bien como la convención misma de pintar en una tela. El *soler* de la primera estrofa adquiere vida de repetición constante sólo cuando el último verso interpreta la falta de permanencia del *dormir* y revive al muerto acostándolo. No es que nos diga Martí que el muerto suele venir: es más que eso, es que nos crea el poema un muerto asiduo en despertarse y acostarse.

Entre la introducción y el epílogo, se halla el canto del muerto. Como el muerto de Bécquer, que está en pie, el muerto de Martí tiene una existencia falsa. Persigue en el cielo azul su amor de dos colores y en vez de los caballos del mito de Platón, boga en un ave de dos alas:

"En un ave de dos alas
"bogo por el cielo azul;
"un ala del ave es negra,
"otra de oro Caribú.

"El corazón es un loco
"que no sabe de un color:
"o es su amor de dos colores,
"o dice que no es amor.

"Hay una loca más fiera
"que el corazón infeliz:
"la que le chupó la sangre
"y se echó luego a reír.

"Corazón que lleva rota
"el ancla fiel del hogar,

"va como barca perdida,
"que no sabe donde va."

De los símbolos de la poesía de Martí, ni el ala, ni al espuela, ni la rosa blanca, son tan claros como el ancla de esta estrofa única. Es aquí donde la sencillez de un poeta que amaba la sencillez [5] se hace de un cristal tan claro que tiene que detenerse la exégesis. Que la barca es tradicional —"pobre barquilla mía"—; que el estar perdida la barca es quizá aún más repetido, muy bien. Pero la novedad es que el hogar sea ancla fiel y que se defina el destierro —escribir en Hispania es destierro— como el llevar rota "el ancla fiel del hogar". Desde Mio Cid hasta Martí no se había hallado definición más clara, más tierna y dolorosa.

BERNARDO GICOVATE,
University of Oregon.

NOTAS

1 Federico de Onís y Sánchez, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, 1934, p. 35.

2 Albert Thibaudet, "Le démon de l'analogie", *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, 1926, p. 85.

3 "It (i. e.: la poesía) "takes its origin from emotion recollected in tranquility". "Preface", *Lyrical Ballads*, 1800.

4 Lupercio de Argensola, *Rimas*, edición de J. M. Blecua, Zaragoza, 1950, p. 54.

5 "Y porque amo la sencillez", "Prólogo", *Versos sencillos*.

Augusto Roa Bastos y *El trueno entre las hojas*

1

El poeta: de Garcilaso a García Lorca

No hay entre los escritores jóvenes del Paraguay nadie que iguale o supere a Augusto Roa Bastos. Como artífice del verso y de la prosa, como maestro consumado de los recursos de su oficio, no tiene rival entre los miembros de su generación. Su laboriosa, ininterrumpida e intensa formación literaria; sus largos años de lento aprendizaje en un afán de ensayar su creciente destreza en todos los estilos y géneros literarios; en suma, su infatigable voluntad de perfección y la disciplina que se ha impuesto para lograrla, le han hecho dueño de un idioma poderoso en imágenes, ágil, flexible, rico en colores y en matices, cabalmente adecuado para la pintura del mundo exterior y para el análisis de complejísimas reacciones psicológicas.

Roa Bastos, sin embargo, como su compatriota Natalicio González, el más brillante escritor de una generación anterior, es un autodidacto. En cierto modo ha sido una circunstancia favorable tanto para Roa como para González el no ser bachilleres ni doctores. Acaso su misma carencia de títulos académicos les llevara a conquistar el puesto de honor que tienen entre los intelectuales de su país, en virtud de un esfuerzo personalísimo, cuyos resultados compensaran con creces las ventajas de la disciplina escolástica. Así evitaron la vana complacencia doctoral —tan común en el medio—,

XUM

y esa deleznable seguridad que ofrece una presunción de capacidad y de saber, oficializada por un grave documento, a menudo falto de significación efectiva.

2

Roa Bastos se inició en las letras hace unos veinte años, con la imitación de los grandes poetas españoles del Renacimiento. Allá por 1935, escribe unos sonetos que parecen arrancados de una antología del siglo XVI Su primer maestro es Garcilaso de la Vega.

El extraordinario poder que tiene Roa para el dominio de las más diversas maneras de la lengua literaria, le permite manejar sin esfuerzo el español del Siglo de Oro, como si este adolescente, nacido en el corazón subtropical de la América del Sur, en el segundo decenio del siglo XX, no tuviera otra patria espiritual que la España de Carlos V ni otro reino poético que el neoplatonismo renacentista en una arcadia ideal de eterna primavera. [1]

Sobrino de monseñor Hermenegildo Roa, sacerdote culto y virtuoso, de cultura y gustos clásicos, Roa Bastos hace sus primeras lecturas en la biblioteca de su tío. En los sonetos garcilasianos de la primera época, tañen rabeles rústicos, ruedan arroyos cristalinos por verdes prados y el infalible ruiseñor gorjea en las ramas de árboles añosos.

Es tan melodiosa, no obstante, la versificación del joven poeta y tanto prometen esas melodías de arcaica resonancia, que el anacronismo tiene un encanto refrescante. Roa Bastos no publica sus versos todavía. Los copia, sí, a máquina; los firma con su menuda caligrafía perfectamente legible y los enseña a algunos de sus amigos.

Un día de 1938, siendo a la sazón redactor de *El Diario* el que escribe estas cuartillas, pidió al poeta una selección de sus versos para publicárselos en un número dominical. Al domingo siguiente aparecieron, llenando toda una plana, varias de las mejores poesías juveniles de Augusto Roa Bastos. Así los lectores asunceños conocieron al joven poeta que, como un lírico Don Quijote metido a pastor, quería resucitar, a orillas del río Paraguay, la edad de oro de la poesía pastoril.

Fué en aquel tiempo cuando apareció en un periódico de Asunción una epístola en verso, exhortando a Roa a cambiar de estilo,

de temas y de lenguaje. Parodiando amistosamente el léxico y la arcaica sintaxis del joven poeta, el autor de la epístola le decía:

El tu arcaico rimar y tu lenguaje
que evocan áureos tiempos y pasados,
a la usanza del siglo, son ultraje.
Aquesto digo porque mis cuidados
nacen del noble afán de ver tu gloria
y tus sueños de artista realizados.
¿A qué fablar la que olvidó la historia,
lengua de los tan viejos Nemorosos
de que ni ratas ya guardan memoria...[2]
. . . . . .

Aunque no se mencionaba el nombre del poeta aludido, Roa Bastos recogió la alusión y respondió a la epístola con otra, también en verso, y en el más ortodoxo lenguaje renacentista, defendiendo su actitud y justificando su clasicismo. Haciendo profesión de modestia y de desdén por la pasajera moda de los tiempos, el poeta arcaizante declaraba en uno de sus tercetos:

No quiero yo oropel ni quiero honores,
que escribo sin cuidarme del presente
y del futuro ingrato en sus favores...

Cuando más, su actual garcilasismo sería una etapa útil y necesaria en el proceso de su aprendizaje literario:

...Yo en tanto quiero retrasar mi paso,
que no tengo premuras, y más precio
probar mi lira al son de Garcilaso
que en neo-sensible estilo imitar necio
las jerigonzas de las musas nuevas...[3]

Pero Roa Bastos no iba a pasar toda su juventud en la arcadia artificial de la Edad de Oro, estando llamado a ser —como lo estaba—, uno de los renovadores de la poesía en el Paraguay. Y un día, sin más transición que unas lecturas entusiastas de Valle Inclán y Juan Ramón Jiménez, descubre a Federico García Lorca. Y es entonces cuando se produce un cambio radical en su estilo y en su sensibilidad. Los pastores tañedores de rabeles de sus poemas garcilasianos, se agitanan al influjo del romancero lorquiano, y, aclimatados

XUM

al ambiente hispano-guaraní, comienzan a danzar bajo los cielos tibios del Paraguay.

La gitana *Preciosa*, por ejemplo, ahora tiene sobresaltos eróticos no ya en un sendero de "cristales y laureles" sino en un paisaje de guayabos y cocoteros bajo el sol ardiente de una siesta paraguaya.

La mano tibia del viento
derrama tu cabellera
como un ungüento de sombras
sobre tu espalda morena,
y en tu dormida epidermis
hinca sus dientes de seda.

La mano del viento niño
que con los rosales juega,
los dientes del viento-fauno
que muerden las azucenas... [4]

Como se ve, el viento de este romance de Roa sopla desde las páginas del *Romancero gitano*; es el mismo viento de "Preciosa y el aire", aquel que es

sátiro de estrellas bajas
con sus lenguas relucientes...

Bajo el influjo de Lorca el endecasílabo garcilasiano se quiebra ahora en las manos de Roa, y, de entre ellas se le escapan versos breves, inspirados por esa poesía andaluza que aparece entre 1920 y 1930:

Era un muchacho rubio.
Triunfo.

Esqueleto amarillo
es ahora en los campos.
Gusanos.

Y la madre, a los lejos
llorando... [5]

O esta suerte de romancillo muy *nuevo* y muy viejo:

—Hijo, ¿a dónde vas?
—A coger naranjas
allá, junto al río.

—Ven, ponte primero
tu casco de acero.

—Madre, que no quiero.
Madre, yo me río.

Noche.
En vez de estrellas
mil tábanos negros.

Cuando a la mañana
la madre fué al río
con voz amarilla
llamando a su niño,
vió que las naranjas
se iban por el río,
y entre las naranjas, la rubia cabeza
del niño...[6]

García Lorca le abre a Roa Bastos la puerta de la nueva literatura. Una vez dueño de todo el arsenal poético de Lorca; de toda esa imaginería onírica y alucinante, de todos los nuevos recursos retóricos, taies como le fueron accesibles en los volúmenes de las obras lorquianas publicados en aquel tiempo por la editorial Losada de Buenos Aires, Roa Bastos renuncia para siempre a sus predilecciones clásicas y se consagra a leer y a imitar con entusiasmo a todos los poetas *nuevos*. Su antiguo anacronismo literario se trueca ahora en un fanático fervor por lo actual, por lo novísimo. Ha terminado, con su época *clásica*, su casticismo hispanista arcaizante. Ahora estudia a infinitos escritores en traducción, tales como el alemán Rilke, el checo Kafka, el irlandés Joyce. Halla su catecismo literario en André Breton, en Apollinaire, en Cocteau, en Marinetti y se desentiende de toda la literatura española que no pertenezca a la *nueva tónica*.

En su cultura literaria hay una gran laguna representada por un salto de los siglos XVI y XVII al siglo XX. Apenas tiene noticias, por ejemplo, de la ingente literatura novelística del siglo XIX, de los Stendhal, de los Flaubert, de los Eça, de los Galdós y de los grandes rusos. Desconoce a los poetas románticos y a los post-románticos. Pero esto a él no le importa. Por el momento le es necesario *ponerse al día*, ser un poeta *nuevo*, revolucionario. He aquí lo que ahora le es urgente. Lo demás vendrá después.

XUM

En este tiempo el joven poeta conoce a dos colegas también *nuevos*: el malogrado Hérib Campos Cervera y la escritora hispanoparaguaya Josefina Pla.

Campos Cervera pertenece a una generación inmediatamente anterior, pero es también un discípulo de Lorca y un ferviente admirador de Neruda. Tiene además vocación filosófica, y profesa un existencialismo más poético que estrictamente doctrinario. Ha leído algo de Kierkegaard, ve un maestro en Unamuno, se interesa en Heidegger y lee a Rilke con fervor. En sus poemas se trasunta una fuerte influencia de Lorca, de Neruda y de Alberti. Campos Cervera vive *en* poeta; lleva una existencia llena de emociones fuertes, de "angustia", de lecturas continuas, de tertulias literarias. Es un bohemio que ha sabido conciliar el ensueño y el orden, el superrealismo y la inteligibilidad. Reside con su esposa en una casa alhajada con buen gusto, siempre limpia, ordenada, donde no hay un libro fuera de lugar ni una colilla amanecida en los ceniceros.

Josefina Pla, dueña de una prosa viril y de un estilo poético muy personal, es también una apasionada de lo *nuevo*. Lo nuevo, en ella, sin embargo, parece algo nacido de su ser, surgido de una experiencia genuina, entrañable y dolorosa. Ni imita ni adapta. Las influencias, en su verso y en su prosa, parecen coincidencias. La nueva literatura no ha venido a ella como una moda que es preciso adoptar, sino que ella la ha hecho y la hace a la par que los otros escritores de vanguardia.

Pronto Roa Bastos, Campos Cervera y Josefina Pla integran un reducido cenáculo literario al que se adhieren, bien que en calidad de discípulos, otros jóvenes escritores.

Campos Cervera y Josefina Pla hacen una literatura sombría y pesimista. Vivir, para Campos, no es otra cosa que "ir muriendo". Le obsesiona la idea del anonadamiento ineluctable de su individualidad y del de los seres y las cosas entre los que, día tras día, el poeta, avanza hacia la muerte. [7]

En Josefina Pla el tema de la muerte se entrelaza con el del amor, el del amor como pasión trágica, lacerada de amargura y desesperación.

La intimidad de estos dos poetas de la muerte y de la desolación espiritual, produce en Roa una impresión profunda. Aunque temperamentalmente muy distinto de sus dos amigos —más avanzados

en la vida y lastimados por una experiencia amarga de que él aún carece—, Roa asume a su vez una actitud pesimista que, acaso mera *pose* literaria en un principio, constituirá más tarde una genuina postura espiritual ante el mundo y la existencia.

El superrealismo es en aquel entonces no ya una moda que el trío pretende imponer, sino una verdadera religión literaria. Una religión politeista, sí, de muchos dioses, pero cuidadosamente elegidos para el culto. Son los dioses *nuevos*, algunos de los cuales fueron ya citados arriba, y a cuya lista hay que agregar otros muchos, como el inglés Charles Morgan, el francés Alain Fournier y los norteamericanos O'Neill y Faulkner. En la *capilla* hay muchos altares, pero hay también un *Index* donde todos los *pasatistas* están «prontuariados» y excluídos.

Esto acontece en todos los movimientos literarios de renovación. Las revoluciones —cualesquiera que éstas sean—, se efectúan en virtud de apasionadas intransigencias y de limitaciones ideológicas, al par que de rígidos exclusivismos de la sensibilidad. De aquí que sea raro el caso del revolucionario capaz de apreciar, con amplitud de miras, sin prejuicios ni prevenciones, la dosis positiva de verdad o de belleza contenida en las obras del pensamiento y del arte. El hombre *unbiased* lo más que puede hacer es aceptar la revolución, no iniciarla.

El mérito de Roa Bastos, Campos Cervera y Josefina Pla, consiste en haber desempeñado su papel renovador con abnegación y entusiasmo, a despecho de una aplastadora dictadura, cuando la vida intelectual de Asunción parecía volver a los tiempo del doctor Francia. Sólo estas tres figuras señeras, unidas en la soledad espiritual de una ciudad vigilada a toda hora por espías policíacos, se consagró a suscitar en aquel ambiente cargado de intrigas y temores, un interés creciente por las nuevas tendencias literarias.

Roa Bastos escribe en esta época infinitos versos que, con la misma pulcritud de siempre, copia a máquina y firma con su apretada caligrafía, en las oficinas del periódico *El País*, de que ahora es redactor. Tiene Roa poemas en todos los bolsillos —poemas superrealistas, oscuros, ininteligibles—, entre los cuales brilla a veces como un arcoiris en las tinieblas oníricas, alguna estrofa de sorprendente belleza.

XUM

En las tertulias reunidas en los lentos atardeceres de Asunción —en la *Casa América*, en las librerías *Salazar* y *Universal*, o en las esquinas de la calle Palmas—, Roa, entre sus amigos, es el que más habla porque es también el que más lee, el que más aprende, el que más se entusiasma. Y allí, con Campos Cervera, con Josefina Pla, con Facundo Recalde, con Elvio Romero, con los hermanos Moreno González, Roa menciona un tema que acaba de desarrollar en algunos versos recientes; comunica las emociones que se lo inspiraron, habla de nuevos desarrollos, traza proyectos de otros poemas, o de cuentos, o de piezas de teatro —porque Roa, además, es cuentista y dramaturgo—. Y entonces saca de uno de los bolsillos un fajo de cuartillas: versos largos, versos cortos, versos con rima o sin rima; buenos unos, malos otros, pero todos ellos un verdadero alarde de virtuosismo poético. Los poemas pasan de mano en mano entre los interlocutores, los cuales los leen rápidamente —porque saben que pronto vendrán otros muchos más—, y todos tienen un comentario o una pregunta a la que Roa contesta con notable precisión de conceptos y riqueza de vocabulario. Y entonces Roa sigue hurgando en los otros bolsillos, y nuevos poemas surgen de aquí y de allá, hasta que sus amigos se quedan finalmente como sumergidos en el flúido espirituoso de una incontenible inundación poética.

* * *

Roa Bastos es un hombre de treinta y seis años de edad, más bien bajo que alto, de negros cabellos abundantes, peinados con esmero; de tez morena y pálida, grandes ojos melancólicos, nariz también grande y sólida, y unas manos pequeñas, sumamente expresivas, que constituyen un ingrediente esencial de su elocuencia, y a las que mueve sin cesar, con ritmo acelerado, como si quisiera redondear con ellas, plásticamente, las ideas que expone con voz cálida y nasal al mismo tiempo.

3

La visión del Paraguay

A raíz de la guerra civil de 1947 Roa Bastos y Campos Cervera tuvieron que expatriarse y buscar asilo en la Argentina. En Buenos

Aires Campos Cervera publicó su primer y último libro, *Ceniza redimida*, en que reunió lo mejor de su poesía. Y tras algunos años de doloroso destierro, murió triste y nostálgico en la gran ciudad extranjera, dejando tras sí una valiosa obra inédita, precisamente cuando el poeta descubría en sí aspectos antes insospechados de su vocación literaria.

Roa Bastos, por otra parte, parecía haber perdido en el destierro la inspiración y la fecundidad. Al menos, tal cosa podría suponerse desde la distancia. Pero el poeta, en verdad, seguía escribiendo y estudiando tanto como se lo permitía su difícil condición de expatriado. Su afán era perfeccionar cada vez más su técnica, hacer de la expresión escrita algo similar a la expresión pictórica, agilitar al máximo aquella su pluma tan diestra ya tanto en el verso como en la prosa. Quería que el idioma fuera en sus manos un instrumento dócil, con múltiples registros, para modular en él todos los matices del sentimiento y dar voz a todos los tonos de la pasión.

Roa es un gran lector, no sólo porque lee mucho sino porque sabe leer. Cuando un libro le entusiasma, ya no se separa de él hasta haberle sorbido los últimos jugos. De este modo capta y atesora en su mente las ideas centrales de aquél, con el ropaje de que las vistió su autor; incorpora a su fantasía las imágenes que más le impresionaron, y estudia y analiza a fondo esa mecánica sutil en virtud de la cual se preparan y verifican los más complejos efectos retóricos.

Por fin, en 1953, rompiendo un largo silencio, Roa publica en la Editorial Losada de Buenos Aires un volumen con el título *El trueno entre las hojas*, fruto de largos esfuerzos de perfeccionamiento literario. ¿Poesía superrealista? ¿Una nueva evolución de lo *novísimo*? No: el volumen es un conjunto de cuentos breves y trágicos. Los personajes son paraguayos y el escenario de todos ellos es el Paraguay.

El título del libro es el mismo que el del último de los cuentos. Al comienzo de la obra, y a manera de introducción, Roa nos explica el sentido del nombre sugestivo puesto a la totalidad de sus narraciones. Según una leyenda aborigen:

> El trueno cae y se queda entre las hojas. Los animales comen las hojas y se ponen violentos. Los hombres comen los animales y se

XUM

> ponen violentos. La tierra se come a los hombres y empieza a rugir como el trueno...[8]

Y el Paraguay que Roa nos pinta es, en verdad, una tierra que ha devorado el poder cósmico del trueno; una tierra que vive en la violencia, en la injusticia, en la explotación. El Paraguay que ve Roa, el que él ha descubierto dolorosamente desde la perspectiva del destierro es, por un lado, un país de cuarteladas continuas, de caciques y militarotes mandones, de negreros ambiciosos y crueles. Y es, por otro lado, el país del campesino desvalido y explotado, víctima de la violencia ambiente, de la avaricia y de la injusticia organizadas como sistema.

Lejos están sus páginas amargas de las de la literatura paraguaya anterior, literatura que constituye un canto glorificador de los héroes de la epopeya nacional, de los que lucharon en Curupaity y en Humaitá, en Rubio-Ñú y en Cerro Corá. (En el Paraguay es raro el escritor que se atreva a decir que el país no representa, en rigor, el mejor de los mundos posibles. Todavía creemos que glorificar al mariscal López o reivindicar la memoria del doctor Francia es tarea más patriótica que elaborar un programa constructivo de regeneración nacional a la luz de una crítica severa de los males que retardan indefinidamente la evolución política, social, económica y cultural del país. Nuestros escritores prefieren exaltar las dictaduras del pasado, sin caer en la cuenta de que así justifican las del presente y preparan las del futuro).

El patriotismo de Roa es, pues, excepcional; es un patriotismo amargo y violento, exacerbado por la injusticia, indignado por la explotación de los débiles, enfurecido por el retraso de su pueblo.

Se diría que también en este escritor, ayer poeta de una arcadia eternamente primaveral, vibrara algo de ese violento poder cósmico que, según la leyenda aborigen, cae del cielo, se contagia a la flora y a la fauna, pasa luego a las almas de los hombres y penetra al fin en las entrañas de la tierra para sacudirla con su furia.

En este aspecto de su obra, Roa tiene como precursores en el Paraguay a Rafael Barret y a Julio Correa.[9]

El trueno entre las hojas es un libro apasionado y terrible. El lector pasa de un cuento a otro como librándose de una pesadilla para caer en otra. Roa es cruel porque quiere abolir la crueldad y la injusticia, la tiranía y la explotación.

El mensaje de nuestro escritor parece ser este:

Entre los grandes ríos que limitan el área del Paraguay, se extiende el reino de la *naturaleza*. No hay nada más que *naturaleza* entre esos límites de agua azul en fuga hacia el océano...

Porque se diría que Roa hubiese buscado en su patria las huellas del soplo del Espíritu y que sólo hallara en los pueblos, en las ciudades y en los campos el sacudimiento de ese poder elemental del trueno.

El Espíritu es una aspiración trascendente de justicia, de verdad y de belleza en el gobierno y en la actividad y conducta de las sociedades humanas. Doquiera él sopla, la fuerza bruta de los instintos y pasiones que pugnan por afirmar el dominio de su ciega elementalidad, cede en violencia; un equilibrio de fuerzas antagónicas se establece; comienza el imperio de los valores superiores, y se inicia una etapa de alta cultura. En un sentido estricto, con la aparición del espíritu en su lucha contra la naturaleza, comienza la progresiva *desanimalización* del hombre, y, con ella, la aurora de la *libertad*, es decir, el verdadero despertar de la Historia.

Se diría, pues, que *El trueno entre las hojas* tuviese una honda significación simbólica que se nos aclara a la luz de esta interpretación. Sería el libro así una amarga visión de la *humanidad* paraguaya concebida como pura naturaleza; una suerte de epopeya de los instintos y pasiones bestiales del hombre aun no transfigurados por el soplo dignificador del espíritu.

Por otra parte, el lector que busque en este libro un conjunto de paisajes del Paraguay —tierra cálida y fecunda, de campos verdes, selvas tropicales, anchos ríos y cielos siempre azules—, sufrirá un total desencanto. No hay paisajes en *El trueno entre las hojas*. El libro no es una visión estética de la tierra, sino una airada protesta que se expresa en el sufrimiento resentido, impotente y sin remedio, de seres de ficción flagelados por un destino trágico.

El apasionado afán de redención que anima a la obra toda y que, desde el punto de vista ético honra a su autor, desde el punto de vista estético constituye un factor negativo. El libro hubiera constituído un logro artístico muy superior si en él Roa hubiese integrado la visión del sufrimiento del hombre y la visión estética del paisaje. Los males que el escritor pugna por extirpar con su

XUM

palabra ardiente deberían estar más entrañablemente *localizados*, adscriptos a un paisaje estéticamente vivido e interpretado.

Cuando un artista tiende a subordinar el arte a un propósito no artístico, por noble que este último sea, el arte se venga del artista porque el fin perseguido se logra a medias o se malogra del todo. La verdad que el artista nos transmite, tiene por fuerza que ser, ante todo, una verdad *estética*. El artista que quiere interpretar, para redimirlo, el dolor del semejante —del semejante que vive en la tierra y de la tierra—, tiene que darnos una visión total del dualismo inescapable del drama en que la vida de aquél consiste.

A *El trueno entre las hojas* le falta sabor a tierra. En este libro está el hombre a solas consigo mismo o con los demás. La visión del paisaje circundante, cuando más, es vaga, o parcial o inadecuada. A veces es la de un paisaje convencional más o menos propio de cualquier país de clima similar.

Sirva de ejemplo la siguiente descripción:

> Otra vez un venadito llegó saltando por entre el pajonal hasta muy cerca de la casa. Cuando Margaret corrió hacia él llamándolo, huyó trémulo y flexible, dejando en los ojos celestes de la alemanita un regusto de ternura salvaje, como si hubiera visto saltar por el campo un corazón de hierba dorada, el fugitivo corazón de la selva. Otra vez fué un guacamayo de irisado cuerpo granate, de pecho índigo y verde, alas azules, larga cola roja y azul y ganchudo pico de cuerno; un arcoiris de pluma y ronco graznido posado en la rama de un timbó... (p. 17)

Esto es muy bonito, sin duda, aunque más nos recuerde una película de Walt Disney que otra cosa. Además, el estilo de esta descripción es, diríamos, barroco. Ahora bien: el estilo que requiere el paisaje paraguayo es, por el contrario, uno totalmente distinto, porque impone una serena simplicidad. El Greco no sería el paisajista ideal del campo paraguayo, el cual se desarrolla mansamente tranquilo ante los ojos, con sus cielos azules, sus llanuras verdes, su tierra roja, sus suaves colinas. Es un paisaje, en fin, en que predomina un sentimiento telúrico de fecunda y cálida tranquilidad; en que la naturaleza, generosa, no lo es en demasía; en que la tierra, llana u ondulada, desconoce el perfil dramático de las montañas; en que las selvas, verdes y aromadas, no tienen nada de terrible.

Roa debería hacer en literatura lo que ya han empezado a hacer en pintura un Samudio, un Holdenjara, un Delgado-Rodas y, más recientemente, un Laterza.

Se diría que nuestro escritor no se hubiese confrontado nunca con el paisaje paraguayo a fin de captarle sus esencias estéticas.

Por el contrario, otra cosa muy distinta sucede con la ciudad, o, mejor dicho, con Asunción. Roa sabe pintarnos la ciudad en que ha nacido y vivido los mejores años de su vida. Esto se ve, por ejemplo, en la admirable descripción de un suburbio asunceño en el cuento "Galopa en dos tiempos".

En este notable relato —notable por la vida que en él palpita, por la impresión de realidad auténtica que nos ofrece y por la precisión de las imágenes—, la Asunción suburbana aparece como una entidad viva que se transforma, que avanza hacia el campo y lo conquista imponiéndole una forma de existencia sórdida y bullanguera. Y esta visión de los bajos fondos de la ciudad nos la da Roa con la historia de un hombre maduro que retorna al suburbio de sus mocedades después de quince años de ausencia.

Con su plebeyismo acre y ruidoso, en las horas nocturnas del jolgorio barato, el arrabal se hace patente a los ojos del lector como una sucesión de imágenes coloreadas, vivientes, proyectadas sobre una pantalla cinematográfica. En la divisoria de la ciudad y el campo, ve desarrollarse un anónimo drama de amor sumiso por un lado y de frío egoísmo calculador, por otro: un hombre conoce a una muchacha a la que seduce durante la fiesta de arrabal o *galopa*. Además del habilísimo diseño de los caracteres, nos admira, por la maestría de la evocación, la presencia casi tangible del contorno físico. Aquí el ser humano y su contorno están pintados con igual deleitación estética.

La algarabía del jolgorio adquiere una realidad alucinante. Las escenas se suceden en un tumulto de ruidos, colores, olores, todo esto integrado y armonizado en una rica variedad de sensaciones que complementan la visión cinemática de la *galopa*. El escritor nos convierte, por decirlo así, en testigos presenciales del episodio arrabalero.

En este relato, entre paréntesis, la finalidad puramente artística es independiente de todo propósito no estético. Gracias a ello, una gran ráfaga de agria poesía nos envuelve, y, arrancándonos del

XUM

mundo real en que nos hallamos, nos traslada, mágicamente, al lugar de la narración:

> El bullicio se fué apagando. La luz también. Era ahora un caminito sinuoso entre los yuyos. Ya se podía sentir la estridulación finita de los grillos, ardiendo en la oscuridad. Tenues hilos de plata sobre el rumor lejano. La noche misma se había puesto de pronto más oscura. Iban caminando entre los mangos. Ni las estrellas se veían. Solamente el denso, el adormecedor perfume de las piñas y los mangos del potrero avanzaba hacia ellos. El olor de la tierra empapada de rocío... (p. 101)

¡El olor de la tierra! ¡El sabor de la tierra! Esto es precisamente lo que falta en muchos otros cuentos.

Pero no en todos ellos. Hay otro en el libro, el llamado "La gran solución", cuyo escenario es también la ciudad de Asunción. Sin duda —y aunque menos "poético" que los demás—, este cuento es el mejor o uno de los mejores del libro.

El héroe —o mejor dicho—, el *antihéroe* de Roa, es el gerente de una ferretería asunceña. Roa nos pinta un hombre cuarentón, insignificante, débil de carácter, a quien, durante la guerra con Bolivia, el sólo pensamiento de ir al Chaco le produce sudores fríos. Al principio de la guerra nuestro hombre se siente seguro en su cómodo hogar, bien cuidado por una esposa cariñosa, la cual, no habiendo tenido hijos, ha concentrado todo su instinto maternal en su pusilánime compañero. Este se siente seguro, decíamos, porque su edad ha pasado en veinte años la requerida por el servicio militar. Pero acontece que el Chaco devora los contingentes jóvenes que van, unos tras otros, a las batallas. Y ahora los hombres de treinta años, de treinta y un años, de treinta y dos, deben partir para el frente. Y así, a medida que pasa el tiempo, nuevas clases son llamadas bajo banderas hasta que llega la hora en que los hombres de cuarenta años deben también marchar río arriba, hacia las selvas incendiadas por la metralla.

La esposa del antihéroe halla, entonces, la única solución posible: hacer que su marido sufra un "accidente" tras el cual sea declarado inepto para el servicio militar. Ella, con tino y diplomacia, recurre al repartidor de pan —un italiano socarrón, taimado, libidinoso—, el cual, conforme a un plan hábilmente ejecutado, hace su-

frir al marido el salvador "accidente" y, en pago de este favor, exige y obtiene los de la esposa cómplice.

En este cuento espléndidamente logrado, sencillo y picante como uno de Boccaccio, digno por su ironía, de la pluma de Guy de Maupassant, Asunción no está descrita, aunque lo está, sin embargo, de un modo sutilmente indirecto. (A Asunción le pasa aquí —si se permite el paralelo— algo semejante a lo que a los caminos cervantinos de la Mancha, cuya imagen, no pintada sino sugerida genialmente por Cervantes, admiraba tanto a Flaubert). Nada falta y nada sobra en el relato. Los caracteres, dibujados con admirable finura, tienen vida propia y hablan un lenguaje que no puede ser sino el suyo. El desenlace no es, como el de otros cuentos de Roa, inverosímil, sino la natural consecuencia de los hechos.

Como cuento, como relato en sí, es lo más logrado del libro. Y adviértase que no son una consecuencia fortuita el éxito feliz del cuento y la ausencia total del afán *redencionista* que mueve al poeta en otras historias mucho menos perfectas, aunque, técnicamente más pretenciosas.

En "La gran solución", por otra parte, no se plantea tampoco un problema que el autor trató de resolver en otros cuentos en virtud de un arbitrio que, a mi juicio, resulta inadecuado. Me refiero al problema del idioma. Como se sabe, el Paraguay es un país bilingüe. En las ciudades se habla español y guaraní; en el campo prevalece el idioma aborígen, bien que ya muy desvirtuado por un número creciente de hispanismos.

Pues bien: en el cuento recién comentado los personajes hablan español y por tanto no hay problema. Estamos en la ciudad, con gente de la clase media. Pero cuando el escritor abandona la ciudad y va al campo, y cuando sus personajes deben expresarse en el idioma guaraní desvirtuado que hablan (el cual, aunque muy diferente del guaraní de hace cuatro siglos, es también muy distinto del español corriente), Roa pone en los labios de aquéllos una jerigonza que no es ninguna de las tres cosas. Es decir, sus personajes no hablan ni el guaraní de los guaraníes ni el guaraní de los paraguayos, ni el español que se habla en el Paraguay. El resultado es un feo *pastiche* que acaso pueda pasar por algo auténtico sólo para quien desconozca en absoluto la expresión oral del campesino paraguayo. Y es que el arbitrio de Roa consiste en hispanizar el

XUM

guaraní al máximo y en guaranizar el español hasta donde le es posible, a fin de que los lectores no paraguayos puedan entenderle.

Yo creo que sería mejor, simplemente, traducir al español la lengua campesina y, con este necesario sacrificio de autenticidad evitar, con el *pastiche*, una falsificación antiestética del lenguaje de un pueblo.

4

Técnica efectista y littérature engagée

Hay un propósito inspirador, ya aludido, en el libro de Roa: la denuncia de la injusticia, de la tiranía, etc. Pues bien, el espectáculo de los males que abruman a un país que, según un geógrafo norteamericano, *somehow missed being a Paradise*, hace de Roa —cabe insistir aquí— un escritor violentísimo y le priva de la necesaria mesura.

En el más violento de sus relatos, el llamado "El trueno entre las hojas", los retratos de los sucesivos dueños de un ingenio de azúcar a orillas del Tebicuary, incurren, el primero, en un naturalismo obsceno y de malísimo gusto, y, el segundo, en inverosímil caricatura.

El primer dueño, un judío-español, Simón Bonaví, es el individuo más repulsivo que pueda imaginarse. Como prefiero no citar en estas cuartillas los párrafos *intrascribibles* en que se pinta la degradación moral del capitalista hispano-judío, refiero al lector a las páginas 199 y 201 del libro.

Roa ha querido hacer de Simón Bonaví un personaje ominoso, abominable, y lo ha logrado, pero a un precio demasiado subido: al precio del buen gusto, que supone la renuncia del arte verdadero. Hubiera podido hacer a su personaje profundamente odioso y repulsivo, sin necesidad de volcar sobre sus páginas esos manchones que las afean. (El retrato de Simón Bonaví, por lo obsceno, resulta comparable al de aquel "héroe" de Jean Paul Sartre del cuento "Erostrate".) [10]

Este peligro del excesivo naturalismo —doy tal nombre a ese defecto por no hallar otro más adecuado—, es algo que Roa bien podría evitar para no incurrir en la falta deplorable de otros es-

critores hispanoamericanos, especiamente algunos del Pacífico, cuyos efectos literarios resultan contraproducentes. Me refiero a los autores de ciertos libros en que se persigue la redención de las masas indígenas explotadas y miserables. Al terminar de leerlos, el lector no sabe qué le ha impresionado más penosamente: si las injusticias denunciadas, o la suciedad que se rezuma a través de todos los poros de esas páginas impregnadas de dolorosa miseria... y de pésimo gusto.

La *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos acaba de celebrar el glorioso vigésimoquinto aniversario de su publicación al tiempo en que su autor celebraba, a su vez, en el destierro, el septuagésimo aniversario de su natalicio. ¿Ha necesitado Gallegos recurrir a ese naturalismo excesivo para lograr los efectos propuestos? ¿Lo ha necesitado el autor de *La vorágine*? Ni Gallegos ni Rivera mojaron nunca su pluma en tinta que no fuera de buena ley, y sus obras, poéticas, puras, enérgicas, viriles, tienen hoy y tendrán mañana una fuerza y lozanía que jamás hubieran potenciado los antiestéticos recursos del mencionado naturalismo.

Pero dejemos estas digresiones y hablemos del segundo patrón que aparece en el cuento "El trueno entre las hojas". Este patrón ya no es español ni judío, sino norteamericano. (No es tampoco esta la primera vez que un *villain* angloamericano hace su violenta aparición en la literatura de nuestras tierras: basta recordar al Mr. Danger de Gallegos para citar a uno de los más conocidos.) Sin embargo, Harry Way, el *villain* que nos pinta Roa Bastos deja chiquitos a todos sus colegas literarios de ficción por su pasmosa ferocidad:

> Entonces llegó Harry Way, el nuevo dueño. Llegó con dos pistolas colgándole del cinto, los largos brazos descolgados a lo largo de los "breeches" color kaki (sic) y una agresiva y siniestra actitud empotrada sobre las cachas de cuerno de sus pistolas. Era grande y macizo y andaba a zancadas hamacándose como un ebrio. Sus botas rojas dejaban en la tierra los agujeros de sus zancajos. Los ojos no se le veían. Su rostro cuadrado, sobre el que echaba perpetuamente sombra el aludo sombrero, parecía acechar como una tronera de cemento la posible procedencia del ataque o elegir el sitio y calcular la trayectoria del balazo que él debía disparar... (P. 208.)

> ...A extremos increíbles llegó muy pronto la crueldad del Buey rojo, del *Güey-Pytá*, como empezaron a llamar al fabriquero

> gringo Harry Way. Así les sonaba su nombre. Y en realidad se asemejaba a un inmenso buey rojo. Sus botas, sus camisas a rayas coloradas, su pelo de herrumbre que parecía teñido de pensamiento sanguinario, su desbordante y sanguinaria animalidad... (pp. 211-212).

Es probable que Hollywood jamás haya llevado a la pantalla un bandido tan atroz y cabal. Harry Way es un explotador de los miserables, que compra el ingenio azucarero no sólo porque éste es un negocio seguro, sino porque hay amenaza de huelga. Y como esta amenaza de huelga le ofrece la posibilidad de sofocar en sangre la aún no declarada rebelión de los obreros, tal posibilidad se le convierte en un incentivo poderoso para formalizar con Simón Bonaví el contrato de compraventa...

¿No es esto un poco excesivo? Harry Way, más que un personaje que pudo ser real, nos parece un *villain* de melodrama o un pirata o *gangster* de cuentos para niños.

Ahora bien, este *villain* espantable impone en el ingenio un régimen de terror aun mucho más cruel que el de su antecesor el judío español. Hasta que un día los obreros se sublevan, prenden fuego a la casa del monstruo y arrojan su cuerpo vivo a las llamas.

Debe aquí anotarse una incongruencia entre el principio del cuento y su desarrollo ulterior. Al fundarse el ingenio, el primer dueño, Simón Bonaví, agrupa a los obreros y los maneja y esclaviza como a un rebaño de borregos. Su capataz, un mulato feroz, gobierna a los antes libres campesinos a golpes de látigo y a pistoletazos. Un día muere el mulato asesinado. ¿Quién lo asesina? ¿Un obrero flagelado por el látigo esclavista, un padre deshonrado? ¡No! Nada de eso. Lo asesina, nos cuenta Roa, la mujer lujuriosa del ingeniero alemán del establecimiento, no en venganza de desmanes bárbaros, sino por despecho amoroso. Los obreros, mientras tanto, siguen soportando la feroz tiranía sin una protesta, sin que ningún disparo salga de la selva y vengue tantas muertes y violaciones, tantos atropellos e iniquidades...

Los obreros, sí, odian la fabrica, odian a sus amos, odian su vida miserable. Son, sin duda, un rebaño de aterrorizados borregos. Hasta que llega por fin el día en que se sublevan, matan al *gringo* sanguinario y a sus *capangas*, y, entonces, se transforman como por milagro. Bajo la dirección de uno de sus líderes —que no es más

que un peón como ellos, sin letras y sin experiencia técnica—, se organizan al día siguiente de la venganza y siguen trabajando en la fábrica para, con la venta del azucar, obtener la compensación económica que merecen por sus largos y mal pagados trabajos:

> Formaron —dice Roa—, una comisión de administración en la que se incluyó a los técnicos. Y cada uno se alineó en lo suyo; los peones en la fábrica, los plantadores en los plantíos, los hacheros en el monte, los carreros en los carros, los cuadrilleros en los caminos... Se pusieron a trabajar noche y día sin descanso. Lo hacían con gusto, porque al fin sabían que el trabajo es una cosa buena y alegre cuando no lo mancha el miedo y el odio. El trabajo hecho en amistad y en camaradería. No pensaban, por otra parte, quedarse con el ingenio para siempre. Sabían que eso era imposible... (p. 220).

¡Claro que esto era imposible y que lo sería también bajo un régimen comunista, bajo la vigilancia de los Comisarios del Pueblo! ¿Se concibe una multitud de campesinos analfabetos, enfurecida hasta el paroxismo por una larga y terrible tiranía que, una vez saciada su sed de sangre y justa venganza, se ponga a trabajar ordenadamente en una fábrica, a cuyos dueños, aliados del poder público, acaban de linchar? Más verosímil sería que, en el furor de la venganza la multitud saqueara la fábrica, le prendiese fuego y, con el botín obtenido se dispersase.

Sin duda Roa no ha podido caer en la cuenta de ésta y de otras inverosimilitudes en que incurre, porque la suya es, en gran parte, una *littérature engagée*.

5

El cuento "El caraguá" exhibe una técnica complicada. Todo el relato se reduce, sin embargo, al viaje que hace el relator al rancho de un colono, Sergio Miscowsky, el cual habita con algunos peones sordomudos a orillas de un fétido pantano o *caraguá*. El relator tiene por objeto ver con sus propios ojos a una supuesta hija incestuosa del colono que, según los pobladores del lugar más cercano, vive en horrible pecado con su propio padre.

Mientras el relator cabalga rumbo al pantano con el colono, la historia se desarrolla en virtud de una superposición de narraciones

XUM

insertas en forma de *flash-backs*. Durante el viaje, por ejemplo, reaparece en la mente del relator la imagen de la posadera lugareña que le dió, además de albergue en su mugrienta posada, las primeras noticias del colono y de la misteriosa muchacha.

En este primer *flash-back*, la posadera destila en los oídos del relator toda la maledicencia del pueblo, y sólo se interrumpe, a menudo para escupir contra la pared del mesón una bolita húmeda del fuerte tabaco que masca. La descripción repetida de tan antihigiénica operación no satisface a Roa, quien, al parecer, se empeña en hacernos una pintura aún más *realista* de la mesonera, descrita ya como maligna, sucia y soez. Y en la página 123, en las líneas 14 y siguientes, nos cuenta, con lujo de detalles, una hazaña de incivilidad y grosería aún mayores de la chismosa, que prefiero no transcribir aquí.

¿Era necesario esto? ¿Es esto un *adorno*, un recurso para dar mayor *realismo* al cuento? No, en absoluto.

El áspero naturalismo del relato se inicia ya en la tercera línea del primer párrafo, cuando se nos dice que el caballo del colono Miscowsky tenía una "postema purulenta alrededor de la cual giraba zumbando una mosca verde casi tan grande como un tábano." (P. 113).

La alusión a la postema se repite al avanzar el relato.

Bien: que supure la postema y que gire y zumbe en torno a ella la mosca cuasi-tábano. Aquí, lo que se objeta, es otra cosa: en todo el cuento, lo accesorio, lo adjetivo —y lo antiestético— tienen un espacio y énfasis, en consideración a los cuales se sacrifica lo substancial. En efecto: la trama del cuento es interesante, muy interesante, tanto que su autor hubiera podido sacar gran partido de ella.

El lector se entera, hacia el final de la narración, que el colono Miscowsky es el fanático secuaz de una suerte de profeta y de bandido, ya muerto años atrás, el cual fuera promotor de un movimiento social-religioso y en tal carácter tuviera en jaque a la autoridad civil, hasta que un día, vencido en batalla campal por tropas del gobierno hallara su tumba en el pantano. La supuesta hija del colono resulta serlo del profeta-bandido y de una hermana de Miscowsky. Este último, que venera la memoria del profeta muerto, ha resuelto *consagrar* a la muchacha, esto es destinarla para siempre

a una vida de soledad y castidad, y hacer de ella algo así como una vestal agreste.

Como se ve, la trama es interesante, pero resulta difusa en exceso porque se interrumpe con la continua introducción de pormenores e incidentes inesenciales. Los episodios, además, como ya se dijo, se van presentando por medio de los aludidos enfoques retrospectivos o *flash-backs*, en los que hablan la posadera, primero; un acopiador, después; luego Sergio Miscowsky, y, por fin, el relator mismo.

Roa hubiera simplificado la complejidad de su técnica; hubiera desdeñado esos pormenores *naturalistas* que en rigor afean la fluencia de su bella prosa, y se hubiera concentrado en un desarrollo más directo de su tema. Nos hubiera hablado más —y mejor— del profeta-bandido, y menos de postemas, de espumarajos y otras lindezas por el estilo. El cuento carece de dinamismo y adolece de una cansada morosidad en descripciones adjetivas o de mal gusto.

Esta objeción nos lleva a plantear un problema general de técnica que Roa debiera resolver. Salvo en "Galopa en dos tiempos", en "La gran solución" y en alguno que otro relato, la narración en sí es algo secundario en el escritor de *El trueno entre las hojas*. Muchos autores asumen una actitud semejante en cuanto a la creación artística del cuento. Pero Roa no logra los resultados que podrían esperarse de su gran talento al hacer hincapié más en las emociones de sus héroes —o en otras cosas menos espirituales—, que en lo que les ocurre en el mundo exterior en que coexisten con los seres y las cosas.

Rara vez puede Roa compensar, con primores de estilo o sutilezas psicológicas la falta de una estructura dinámica que se echa de menos en sus relatos. De aquí que cuando alguno de éstos tiene un argumento bien tramado y desarrollado, el poeta logre un efecto muy superior al que logra en otras historias donde lo adjetivo pugna en vano por substancializarse con bella poesía lírica o con disquisiciones psicológicas.

Acaso todos estos reparos puedan reducirse a uno solo: el escritor Roa tiene una indebida preocupación por el *efecto* que ha de producir en el lector. Su literatura, pues, según esta hipótesis, tiende al *efectismo*. De aquí que emplee esos ingredientes chocantes del viejo naturalismo —aunque modernizados a fuerza de mayor

XUM

rudeza—, y de aquí también que cargue el acento sobre lo accesorio, ya subrayando pormenores inesenciales, ya elaborando bellos trozos líricos de primoroso estilo cuando la sazón no lo requiere.

Claro es que esto no sucede siempre. En su hermoso cuento "El viejo señor obispo" Roa nos relata la vida, pasión y muerte de un prelado ejemplar que nunca ha transigido con las corruptelas del poder civil ni con el espíritu mundano y acomodaticio de sus superiores eclesiásticos.

El viejo señor obispo vive franciscanamente con una hermana piadosa y humilde, la solterona señorita Teresa. Vive en una casa pobrísima, cuyos muebles se van vendiendo unos tras otros, hasta que la casa queda desmantelada. Todo lo que tienen los dos hermanos lo distribuyen entre los menesterosos.

En la primera parte del cuento, el obispo hace una vida activa, asume una actitud militante y rebelde. Es el relato de su juventud. En la segunda parte, se enfoca la vida del prelado en su ancianidad, poco antes de morir. La descripción de la casa del santo varón es admirable. Admirables también son los retratos de los once mendigos que a diario se sientan en torno a su mesa. Son estos como los mendigos de Valle-Inclán en *Romance de Lobos* y en *Divinas palabras*. La técnica *pictórica* es similar y, no obstante, estamos, al leer el cuento, en Asunción, y dentro de Asunción, en el barrio de la Recoleta.

El estilo de Roa asume su máxima belleza. La estructura del relato es compleja, pero de una complejidad diáfana. Enfoques del pasado y del presente se combinan diestramente para ampliar la perspectiva.

Desde el comienzo del relato se anuncia la enfermedad del obispo: la vieja solterona atisba la habitación donde reposa su hermano. Es hora ya de levantarse, pero el obispo, contra su costumbre, sigue tendido en su ascética yacija... La *situación* está descrita de mano maestra: hay una ansiedad contenida en la pobre beata, ansiedad que Roa logra transmitirnos en pocas palabras esenciales:

> —¿Cómo se siente, *Paí*? —preguntó en la puerta con un hilillo de voz. Al no tener respuesta, insistió: —¿No necesita nada, monseñor? ¿Un té de verbena y zarzaparrilla bien caliente?

Esta escena se prolonga por unos instantes. (Porque, en verdad, la introducción del cuento constituye una verdadera *escena*). Crece la ansiedad de la beata, a la que vemos juntar las manos y oprimírselas dolorosamente, mientras en su faz cansada y triste la preocupación ahonda las arrugas de su casta vejez; escuchamos el ruido asordinado de sus pasos, adivinamos que se afana en tender la mesa y hacer los últimos preparativos de la cena, no sólo porque los mendigos van a llegar de un momento a otro, sino porque quiere distraerse, aturdirse, olvidar sus temores....

Afuera, en la noche, ulula el viento invernal.

La *escena* termina y con ella la narración en tiempo presente. Y comienza el relato de la juventud del prelado. Luego, acabada esta evocación de antiguos hechos, el escritor nos conduce otra vez a la casa actual del obispo enfermo y de su hermana. Y entonces aparecen los mendigos, uno tras otro, en sucesión de retratos valleinclanescos, reminiscentes, también, de la técnica descriptiva de Gabriel Miró. Y con relieve trágico, vacilando bajo el peso de su enorme infortunio avanzan hacia el lector estas criaturas horribles, monstruosas, carcomidas por la lepra de la miseria.

Todo el cuento parece tener el propósito de decirnos cómo se premia la verdadera virtud y la santidad en una tierra a la que sacude la violencia del trueno.

El obispo muere aquella misma noche invernal. Y no hay dinero para comprar un ataúd. En vano la hermana beata acude, a la mañana siguiente a la Curia metropolitana. La Curia promete honras fúnebres con toda la pompa ritual, pero se niega a comprar el ataúd.

Esto último, que resulta poco verosímil está, sin embargo, admirablemente dicho. La señorita Teresa no tiene ahora a nadie a quien recurrir, con excepción de los... mendigos. Y son los mendigos quienes van a sacar a la hermana del difunto obispo de este trágico apuro. Ellos venden el viejo armonio, único mueble de algún valor que quedaba en la casa del prelado, y con su precio, compran la caja fúnebre.

El entierro del obispo está descrito con patetismo conmovedor. Aquí Roa pinta algunos pormenores con tan buen tino que cada uno de ellos asume una nota de esencialidad proyectada sobre el conjunto del cuadro.

XUM

Hay en el cuento párrafos de bellísima prosa, tales como uno en que se nos relata la angustia de la señorita Teresa frente al cadáver insepulto de su hermano. No sabiendo qué hacer en su desvalida soledad, la anciana sale a la calle en busca del ataúd:

> La señorita Teresa se echó sobre la cabeza el manto negro y salió a la calle. Tenía que conseguir un ataúd para su hermano. No pensaba en honras fúnebres, en los paramentos violetas y dorados de la liturgia romana, en grandes y sonoros responsos, en solemnes comitivas, en discursos, en carrozas y caballos de un negro resplandeciente portando innumerables coronas. Su hermano necesitaba ahora mucho menos que eso. Sólo las cuatro tablas lisas para su cuerpo pudiera dormir en paz bajo la tierra oscura. Su alma ya estaba fundida en la luz, en el canto de los pájaros, en la celeste calma del universo como una gota del fuego de Dios —pensó ella—, disuelta en un infinito cántaro de oro... (p. 38).

Este espléndido vuelo de la fantasía es como un géyser luminoso que se yergue de súbito de entre esas páginas sombrías de luto y desamparo. Y es una glorificación de lo espiritual en contraste directo con el fondo de la patética miseria física y moral de los mendigos, a los que ahora ilumina la santidad del obispo difunto con el fulgor de un maravilloso amanecer.

6

Los carpincheros

Como poeta de verdad, Roa Bastos es un creador de mitos. *El trueno entre las hojas*, libro en que el Paraguay aparece como un país de opresión y de miseria, y donde sólo hallamos, de vez en vez, la historia de alguno que otro héroe oscuro y trágico, fulminado por un destino cruel e implacable, hace lugar aparte para una raza de hombres libres, fuertes, puros, que no viven sobre la tierra terrible que sacude el trueno, sino sobre las aguas verdes de un río caudaloso.

Son estos hombres los cazadores de carpinchos, atletas de broncínea estampa, que, de pie en sus primitivas canoas, se deslizan rápidos sobre la corriente del Tebicuary. Los carpincheros —que así se llaman—, son seres humanos sin otra ley que su fuerza hercúlea y un innato sentido de justicia. En el primero y en el último cuento de

El trueno entre las hojas, aparecen como visiones mitológicas. Surgen de entre las tinieblas de la noche de San Juan, como fantasmas fluviales, al resplandor de hogueras que flotan entre camalotes. Y surgen como los dioses de las tragedias antiguas, para intervenir con su poder superior en los afanes y miserias de los simples mortales.

Así como el Lorca que fascinó la juventud de Roa hiciera de los gitanos un tema poético enormemente sugestivo, Roa hace de los carpincheros criaturas de mítica poesía, seres semifabulosos, incontaminados, magnánimos, exentos de la maldición de la leyenda aborigen. "Son —dice Roa—, los vagabundos del río, los gitanos del agua . . .", (p. 12).

7

Conclusión

Si tuviera yo que resumir en pocas palabras las cualidades y defectos de *El trueno entre las hojas* —ya que el espacio disponible no permite el análisis detenido que cada uno de sus cuentos merece—, diría lo siguiente:

El libro está muy bien escrito, tiene un patetismo a veces conmovedor, que emerge de un sentimiento genuino y generoso. El libro, también, es obra de poeta, esto es, exhibe las calidades que le infundió un espíritu egregiamente lírico.

Sus defectos ya han sido anotados. Mas, como el propósito que anima a este artículo es el de una crítica constructiva que apunta más que a éste, a los libros futuros del escritor paraguayo, quiero insistir sobre algunos puntos.

En primer lugar, Roa no debiera subordinar su arte a una finalidad no artística. Debe, ante todo, concebir su obra como obra de arte. Primero el arte. Lo demás vendrá a su obra *por añadidura*, y en forma mucho más convincente. Por otro lado, si siente él la urgencia imperiosa de dar voz a su afán redencionista ¿por qué no emplea otro medio de expresión, distinto del cuento? Roa podría ser un brillante ensayista. En su lúcida prosa, y a la luz de una teoría estricta, él podría hacer un análisis riguroso de los males de su patria y formular un programa positivo de regeneración.

XUM

De este modo no sólo contribuiría directamente a la solución de los problemas que le afligen, sino que podría dar al cuento lo que es del cuento y al ensayo lo que es del ensayo.

Roa también debe evitar la exageración. La verdad basta; ya tiene ella en sí y por sí una elocuencia que no necesita distorsiones. Tampoco debe recurrir a los efectismos de esa literatura que un crítico sueco ha llamado de *flottiga papperet*, "de papel grasiento".

Y para terminar diré que en los próximos libros del prosador paraguayo sería deseable ver al Paraguay tal como es, con lo malo y con lo bueno. Más aún, quisiera el lector gozar de una interpretación artística del paisaje, de la tierra y del hombre en su dramático diálogo. Porque mientras Roa no nos ofrezca una visión así, completa y cabal, todos sus elevados afanes de justicia y redención social, resultarán un poco *a-tópicos* y un poco *a-crónicos*. Esto es, sin esa adscripción concreta a un *lugar* determinado del espacio y del tiempo.

HUGO RODRÍGUEZ-ALCALÁ.
The State College of Washington.

NOTAS

1 Augusto Antonio Roa Bastos nació en Asunción en 1918. Asistió, durante algún tiempo al Colegio San José, uno de los mejores de esa ciudad. Publicó su primer libro de versos: *El ruiseñor de la aurora y otros poemas* en 1940. Al año siguiente presentó una novela: *Fulgencio Miranda*, al concurso organizado por *El Ateneo*, la cual recibió mención honorífica. Es autor de varios dramas, como *La Residenta*, *El niño del rocío*, y de otro, representado sin éxito en 1946, cuyo argumento se desarrolla en la Alemania nazi. Roa Bastos ha trabajado varios años en la redacción de *El País*, de Asunción y ha viajado mucho por América y Europa.

En 1953 publicó su último libro, *El trueno entre las hojas*, en la Editorial Losada, S. A., de Buenos Aires.

2 De la "Epístola a un poeta de estilo arcaico", del autor de este artículo y reproducida por el mismo Roa en *El País*, de Asunción, el 3 de septiembre de 1938.

3 "Contestando a una epístola", *El País*, 3 de septiembre de 1938.

4 Sinforiano Buzó-Gómez, *Indice de la poesía paraguaya*, (Buenos Aires: Editorial Tupá, 1943), p. 363.

5 *Ibid.*, p. 373.

6 *Ibid.*, pp. 372-373.

7 Véase Walter Wey, *La poesía paraguaya: historia de una incógnita*, (Montevideo: Biblioteca Alfar, 1951). Para un estudio de la poética y poesía de Hérib Campos Cervera, ver mi ensayo "Campos Cervera, poeta de la muerte", en *Revista Iberoamericana*, vol. 17, núm. 33, año 1952.

8 Ver Augusto Roa Bastos, *El trueno entre las hojas*, (Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1953), p. 9.

9 Véase mi artículo "Julio Correa visto por sí mismo", *Revista Iberoamericana*, volumen 15, núm. 30, 1951.

10 Ver *Le mur*, Paris, Gallimard, 1939.

XUM

Panorama poético de Manuel González Prada

AFIRMA Enrique Anderson Imbert, en la página 186 de su excelente *Historia de la literatura hispanoamericana* (México, 1954), que "La importancia de González Prada en la literatura hispanoamericana se debe más a su prosa que a sus versos; lo que no significa que sus versos fueran malos, sino que su prosa fué mejor". Sin necesidad de poner en duda la validez de esta aserción, se puede parafrasearla escribiendo que la importancia de González Prada se debe más a su prosa que a su poesía porque aquélla se conoce mucho mejor que ésta, entre los letrados de Hispanoamérica. No han sido numerosas las ediciones de sus prosas y versos; largos años han transcurrido entre una y otra, y el número de ejemplares de cada edición de sus libros (mayor en el caso de la prosa que en el del verso) nunca ha sido grande. Aún quedan por publicarse, según Luis Alberto Sánchez, los dos volúmenes restantes de las *Obras completas* del gran polígrafo peruano. [1]

Dadas estas circunstancias, y añadido a ellas el hecho de que *Adoración*, último volumen de la poesía inédita de González Prada, no apareció en Lima hasta mediados de 1947, muy poco debe extrañar el que ningún crítico o historiador literario, que sepamos, haya intentado un examen, por somero que fuere, de toda la lírica pradiana publicada hasta ahora. [2] Tampoco, creemos, se ha reseñado sucintamente toda la poética existente de González Prada, junto con una exposición compendiosa de sus teorías métricas y unos ejemplos ilustrativos. Este es, por tanto, el propósito de las páginas que siguen.

XUM

Poeta multiforme

Grande es la sorpresa del lector que conoce a González Prada sólo como prosista, cuando se ahonda en la lectura de sus versos. La prosa suya, instrumento preciso, poderosamente gráfico y deliberadamente uniforme, tiene el único objeto de galvanizar a un pueblo decaído o de persuadir al lector, sea instruído o lego, de lo justo y razonable que son los postulados del autor. La poesía, en cambio, es multiforme y refleja el ser más íntimo de González Prada en todas sus variadas facetas. Esta verdad se destaca de un modo creciente al estudiar detenidamente los temas, las figuras y las actitudes de sus nueve volúmenes de versos.[3] Con igual laboriosidad que la que dedica a la composición de su prosa, cultiva el hondo llamado lírico, que escucha toda su vida y que desborda en su alma como una corriente a veces suave y otras abrumadora. Mucho más libre que en su prosa, el espíritu de González Prada logra expresar en sus versos la esencia de sus grandes angustias: sus pretensiones sociales y humanitarias; su visión del mundo, la naturaleza y la vida; las hondas preocupaciones filosóficas que siente a pesar de su creciente negación de la metafísica; su fe en la razón y en la ciencia; su esperanza del porvenir, y aun sus magnos enojos y sus odios minúsculos. Su obra poética es así —mucho más que su prosa— la síntesis del artista y del crítico. En ella están la belleza más preciosa y noble y la angustia dolorosa del hombre de ideas y de acción.

Este polifacetismo poético de Prada refleja, en parte por lo menos, las variadas influencias literarias que recibe a lo largo de su carrera lírica. En su juventud, allá por el 70, se familiariza con los grandes románticos españoles, ingleses y alemanes, y nacen en el joven silencioso y arisco un idealismo que sobrevivirá durante toda su vida y una melancolía igualmente perdurable. En el transcurso de los años de su retiro en la hacienda de Mala (1870-1879) recibe, como contrapeso a este romanticismo, su inoculación de realismo humanitario. Lee a los humoristas españoles y franceses, los poetas paganos como Khayam, y los brillantes prosistas de la Europa contemporánea. Se despiertan en él, a raíz de estas lecturas, un amor por la vida y la naturaleza y un cariño por la forma ar-

tística y la ironía. De poeta metafísico y tenue se convierte en vate dotado de gran poder expresivo por lo objetivo y, sobre todo, por lo peruano. Bien le caracteriza Carlos García Prada en esta época:

> González Prada [es] personal y versátil: a veces suspira muy quedo, como Bécquer y Bartrina, y otras sonríe como Heine, Voltaire, Quevedo y Campoamor; a veces su fantasía persigue brumosas lejanías, como Schiller y Uhland, y otras se *fija* en lo claro y cercano, deleite de Khayam y Meleagro; en ocasiones se refugia en su torre de marfil, y en otras, desciende a la palestra pública por acercarse al pueblo y dirigirlo hacia metas deseables de bien y de justicia. Es una nave "que no iza bandera en sus mástiles" y navega a su capricho "en el mar de los libres". [4]

En las temporadas de ocio durante sus años campestres o su residencia en París (1891-1895), lejos del tumulto mundano, busca solitario el consuelo divino de la poesía. Extático espectador panteísta de la naturaleza, siente el irreprimible empuje lírico brotar en él y canta suavemente "el misterioso ritmo de los seres y las cosas". Y cuando varíe de tema, será para celebrar en formas estróficas insólitas: laudes, rispettos, estornelos, espenserinas y balatas, al amor a la mujer, o al arte desnudo y divino de los griegos.

En las horas de lucha, sin embargo, sus iras y odios se expresan —cuando abandona la prosa— en hirientes versos cortos, gráficos y punzantes. Ya no es el fino y sensual amante de la soledad, habitante de la torre ebúrnea, sino el vate en acción, el profeta que encabeza la multitud, denunciando toda flaqueza, todo vicio humanos y reclamando la justicia, el amor y la comprensión mutua entre los hombres.

La figura de González Prada, poeta en el Perú, por común acuerdo de los críticos, es señalada como el punto de origen de la poesía nueva; de la poesía que, emancipándose del colonialismo, logra desarrollar un legítimo carácter nacional y viene a dar en la poesía pura contemporánea. Observa Sebastián Salazar Bondy que en Prada, a pesar de nutrirse éste en las fuentes del positivismo francés y ser rendido racionalista, "se descubren, para su dispensa, francos deseos de liberar a la poesía peruana de su estruendo y de su característica elocuencia vacía, en esfuerzo por dotarla, morigerados sus tradicionales atributos retóricos y dentro equilibradas formas de brío parnasiano, de una médula íntima de

auténtica inspiración".[5] Otra faceta de su empeño renovador es el intento de ensayar una poesía inspirada en el alma aborígen; esfuerzo que más tarde llegará a su fruición en los poetas y autores indigenistas nacionales. Entre los poetas que le siguen de cerca, sobre todo en el caso de José Santos Chocano, se nota la influencia del aspecto renovador de Prada junto con el efecto de su pertinaz romanticismo. Así Chocano, primer modernista peruano, nunca logra dejar atrás su parentesco romántico, y las baladas indígenas de González Prada, temerosas y plañideras, en Chocano devienen orondas y recargadas, distando mucho de reflejar la verdad íntima del sobrio espíritu incaico. Desgraciadamente, la poesía de Chocano gana discípulos y admiradores y durante largo tiempo domina en el reducido mundo literario peruano, imposibilitando el cultivo con éxito del otro tipo de creación poética señalado por González Prada, o sea el lirismo íntimo y artístico.

Sus obras poéticas

Para la mejor comprensión del desenvolvimiento de González Prada como poeta y para dar al lector una idea del aspecto cronológico de su producción, dedicaremos un comentario suscinto a cada uno de los nueve volúmenes de sus versos publicados hasta la fecha. La cronología precisa de sus poemas presenta un problema difícil, a veces insoluble, pues, a pesar de la paciente labor editorial de su hijo Alfredo al preparar las sucesivas ediciones póstumas, hay muchas poesías cuya fecha de composición se ignora.

1. *Baladas peruanas.* Recoge este volumen (primera edición, 1935) los poemas que González Prada compone entre 1871-1879, cuando goza en el campo de Mala el único largo trecho sosegado de toda su vida. Con este libro se inicia en el Perú la verdadera poesía indigenista y en él canta el autor, en sencillos octosílabos divididos en cuartetos, el indio prehispánico y el indio sufriente después de la conquista. En las *Baladas* el indio no es decoración romántica ni objeto de elegías falaces, sino un ser real que vive su tragedia y logra a veces su venganza contra los blancos. Hay, asimismo, excelentes interpretaciones poéticas de la naturaleza y una comunicación del sentido más íntimo del paisaje andino.

2. *Minúsculas.* Corto volumen que recoge muestras de lo más sutil, aristocrático y frágil de su obra poética entre 1869 y 1900 (primera edición, 1901).

Temas: amor, naturaleza, melancolía, alegría, paganismo, panteísmo; actitud: parnasiana; forma: metros nuevos (triolet, rondel, rispetto, espenserina, etc.). En lo que el libro manifiesta de la experiencia europea y del cosmopolitismo de González Prada, y en sus novedades formales, está la base de las pretensiones del poeta como precursor del modernismo. Libro exquisito que introduce la semilla de la poesía pura en la literatura peruana.

3. *Grafitos.* (Compuesto entre 1866 y 1918, primera edición, 1937). "Grafito", nombre dado por el propio poeta y tomado de la voz griega *graffitio*, significa epigrama o caricatura espontánea. En ellos el poeta hace alarde de su talento crítico-pictórico y, variando entre el humor inocuo y la sátira mordaz, comenta concisamente temas de hombres, mujeres, amor, viajes, religión, moral y política.

4. *Baladas.* (Compuesto entre 1871 y 1914?, primera edición, 1939.) Junta este libro traducciones juveniles de González Prada de poetas alemanes, franceses e italianos, algunas imitaciones de los poetas traducidos y las composiciones originales del peruano (que constituyen la mayor parte). Las traducciones e imitaciones dan una idea de su dominio de lenguas, su poder asimilativo y su preferencia por los temas germanos, escandinavos, ingleses e italianos, y demuestran, a la vez, su cariño por los antiguos romances españoles. Las composiciones originales atestiguan el poder de su talento poético, que logra dejar un cuño personal en una forma que no le es nativa.

5. *Adoración.* Los versos coleccionados en este libro, nacidos de los amores de Manuel y Adriana de Verneuil (con quien se casó en 1887), fueron compuestos entre 1884 y 1885 pero quedaron inéditos hasta 1947. El autor quiso que se titularan *Corona de Adriana*; ésta *Adoración*. De carácter confidencial y propósito muy personal, estos poemas amorosos no ostentan el pulimento dilatado que sufre la mayor parte de su poesía. En cambio, poseen una sinceridad que brota claramente del corazón amante de Manuel y logra transmitir sin equivocación sus más íntimos impulsos. El libro demuestra, además, el empleo frecuente de innovaciones estróficas como el rondel y el triolet.

6. *Presbiterianas.* Poesías anticlericales, a veces de una implacable furia corrosiva, que expresan el racionalismo arraigado del poeta y reflejan, a la vez, la melancolía que es producto de su incredulidad desesperanzada. Compuestas entre 187? y 189?, su primera y única edición es la anónima de 1909.

7. *Exóticas.* Volumen que sigue la línea innovadora de *Minúsculas* y en en el cual culmina la virtuosidad poética de González Prada. Escritas estas poesías, en su inmensa mayoría, durante su residencia en París, la primera edición del libro no se publica hasta 1911. En *Exóticas* aparecen el romántico, el parnasiano, el pagano clásico y el precursor del modernismo. Hay, además, todos los metros novedosos de *Minúsculas* y algunos nuevos, como el verso

XUM

libre. A *Exóticas* pertenece, por otra parte, una de sus pocas composiciones en que emplea el simbolismo: "Los caballos blancos". Y las *Notas* del libro añaden mucho de valor a nuestro conocimiento de las teorías poéticas del autor.

8. *Libertarias.* Poemas cortos de crítica social y política, semejantes en su intención a muchos *grafitos* o a los versos de *Presbiterianas.* Aparecieron sin firma o con pseudónimos, de 1904 a 1909, en *Los Parias,* periódico radical limeño. La primera edición en volumen es de 1938.

9. *Trozos de vida.* (Compuestos en 1918, primera edición, 1933.) Escritas las ciento cincuenta poesías breves durante sus últimos seis meses, cuando González Prada vive bajo la posibilidad de una muerte inminente, nos dan la trayectoria psíquica de sus postreros días. De un tono lírico alto pero nivelado, la tristeza metafísica de la primera parte del libro alterna con los arranques de regocijo de la segunda, cuando el poeta recuerda sus comuniones con la naturaleza o evoca el amor feliz que ha sosegado su vida. Las breves estrofas de ocho versos octosílabos, suaves, sencillas, transparentes, resumen el mensaje de despedida del poeta: más que la muerte puede el recuerdo del amor, y sobre el amor, están la razón y el deseo de perfecccionamiento ético del hombre del futuro, quien sabrá construir una vida mejor.

Concepto de la poesía

Como en el caso de sus ideas sobre la literatura y la prosa, González Prada expresa opiniones claras y firmes acerca de la poesía. Pero el prosista que lleva sus teorías genialmente a la práctica es un poeta que no siempre se acomoda a la fórmula que enuncia. El positivista que raciocina irreprochablemente en sus ensayos y discursos deviene un poeta de suave y melancólico lirismo, y en el proceso descubre la fachada falsa —resultado de su reputación de prosista— tras la cual se ha escondido un alma de exquisita sensibilidad. Proclama que la poesía del porvenir será "el canto de la Razón",[6] pero es otro el canto de sus versos; recomienda a los poetas inspirarse en el "*maravilloso positivo*" de la ciencia, y busca él su numen en la negación, la duda o "el misterioso ritmo de los seres y las cosas";[7] y, por fin, denuncia como defecto de los modernos poetas "el no entrar de lleno en la corriente del siglo",[8] mientras que él mismo prueba alimentarse de sustancias helénicas.

De las varias definiciones o descripciones que hace de la poesía, se destaca un concepto general y básico: que la poesía, como

la prosa, es una fase del "supremo poder intelectual", o la facultad de comunicar sencilla y claramente las verdades más profundas y elevadas. La radical diferencia entre la prosa y el verso, según González Prada, está en el indispensable elemento del ritmo que éste debe poseer. [9] La poesía, "desdeñando las onomatopeyas y todas las demás puerilidades seniles, armoniza el ritmo de la palabra con el ritmo silencioso de la idea..." [10] Grave y difícil es la tarea del poeta: debe sentir, pensar y progresar, manteniéndose siempre a la altura de su tiempo. "El poeta será didáctico, no para vulgarizar las leyes particulares de una ciencia, sino para enunciar por medio del ritmo y de la imagen las conclusiones generales del saber humano. El cantor digno de su época, sube a lo más elevado para anunciar hasta dónde llegaron los hombres en la ascensión a la verdad. Arroja un puente de luz a la oscuridad". [11] En cuanto a la forma del verso, recomienda que se evite en él las "amplificaciones inútiles i vacías" y que sirva para "expresar las ideas en forma concisa... i lapidaria" [12] (recomendaciones que el mismo autor adopta instintivamente).

A pesar de recalcar tanto el elemento racional en la poesía y negar la posibilidad del papel de la intuición en la creación artística, [13] González Prada no escatima una consideración del necesario elemento espontáneo y lírico de la poesía. Hace, en verdad, una defensa elocuente del lirismo. Entabla una conversación imaginaria y contesta a un supuesto hombre de negocios que, al ver un nuevo libro de poesía, ha exclamado:

> —¡Cómo! ¿Todavía imprimen versos?
> —Sí, modernas encarnaciones del eterno Sancho, aun se publican versos porque hay poesía; y habrá poesía mientras los astros no queden sustituídos por faroles chinescos, mientras los mirtos no produzcan legumbres, mientras los ruiseñores no salmodien el *de profundis*, mientras los niños nazcan sin arrugas ni canas, mientras el árbol de la Humanidad produzca la divina flor de la belleza". [14]

Cree, con Shakespeare, que los hombres encierran en "el corazón del corazón" a los poetas y los llama "los ilusos incurables o niños eternos que saben sentir y comunicar el aroma del sentimiento". Y hablando de las obras literarias, sobre todo de la poesía, dice que "son polvo; mas el polvo, amasado con lágrimas, se cristaliza, se transforma en diamante. Este impenetrable corazón del hom-

XUM

bre parece una esponja humedecida con escasa porción de almíbar: se necesita estrujarla con toda fuerza para hacerla destilar unas cuantas gotas de dulzura". [15]

Teoría de la versificación

Espíritu innovador, siempre en busca de modos nuevos, creyente en la evolución y el progreso, González Prada censura la tradicional ampulosidad y la carencia de ideas que imputa a la moderna poesía hispánica:

> Atronadora y rimbombante Poesía castellana,
> Tambor mayor en la orquesta de Píndaro y Homero,
> Si poco arrullas a las almas, mucho asordas los oídos.
>
> En el espeso follaje de inútiles vocablos,
> Brota pálida y sin jugo la fruta de la idea.
> ¡Oh verbo de Cervantes, en tu viña empampanada
> Son gigantescas las hojas, enanos los racimos! [16]

También le fastidian la forma externa de esta poesía, su monotonía prosódica y su pobreza rítmica. Observa que "Los modernos poetas castellanos no se han mostrado muy fecundos en la invención de ritmos ni de estrofas: así que nuestro arsenal métrico permanece casi el mismo desde los tiempos de Boscán y Garcilaso. Fuera de Iriarte en sus fábulas, casi nadie salió de la rutina". [17] Cree que poetas como Campoamor, Núñez de Arce, Espronceda, Zorrilla y la Avellaneda han sido muy tímidos en sus esfuerzos de aclimatar nuevos metros o rejuvenecer los antiguos y desusados. [18]

Tampoco los preceptistas se han salido del hábito, pues "casi no hubo ninguno que abandonara las huellas de Nebrija y del Pinciano, ni que olvidara la manía de buscar en nuestro idioma dáctilos o anapestos, yambos o troqueos..." Señala como excepción sólo una figura, el "erudito catalán, don Sinibaldo de Mas, [que] salió del camino trillado y quiso abrir nuevos senderos a la versificación española, aunque también cayó a veces en la manía de fundar una versificación basada en las sílabas largas y las breves. Don Edurdo Benot, en los tres formidables y amenazadores volúmenes de su *Prosodia castellana y versificación*, no consigue más que embrollarlo todo, sin enunciar una clara teoría del ritmo". Re-

sume su juicio del tema con una afirmación que más tarde desarrollará con mayor amplitud: "Así, después de miles y miles de versos escritos por sudamericanos y españoles se debe asegurar que el ritmo castellano está por enriquecerse y hasta por fijarse; después de numerosas poéticas dadas a luz en España y Sudamérica se puede afirmar aun con Menéndez y Pelayo que la verdadera métrica de nuestro idioma está por hacerse". [19]

Carlos García Prada, al comentar las ideas de González Prada acerca de la versificación castellana, opina que el peruano habla con razón y conocimiento de causa". Pasando revista a los más notables preceptistas españoles (inclusive a Cejador y Frauca) y al venezolano Andrés Bello, García Prada concluye que: 1) éstos están "todos acostumbrados al estudio del verso castellano sobre ilusorias bases de conocimientos teóricos y mecanísticos, ajenos por completo al análisis experimental y a la psicología de la belleza y del ritmo"; y que 2) "en realidad, lo dicho por estos preceptistas es empírico e inadecuado, y ni explica satisfactoriamente la estructura estética del verso castellano, ni sirve para mucho en manos de artistas originales y seguros." [20]

La teoría de González Prada, ya vislumbrada en su insistencia en que la creación lírica del poeta se exprese armoniosamente ("todo el arte del poeta consiste en vestir de púrpura la verdad i hacerla moverse a compás del ritmo"), [21] se enuncia definitivamente en 1911, en las *Notas* de la primera edición de *Exóticas*. Resumimos sus nociones teóricas a continuación, a fin de que se conozca en detalle el valor positivo de sus innovaciones en la métrica castellana.

Negando, característicamente, las leyes tradicionales de los preceptistas y prescindiendo de toda nomenclatura clásica, González Prada afirma que "las sílabas acentuadas y no acentuadas de nuestro idioma ninguna semejanza tienen con las largas y las breves de la lengua latina". Por tanto, donde "la métrica latina se basaba en las combinaciones de largas y breves", la versificación castellana "se funda en el acento". Y continúa: "No cabe negar que poseamos sílabas largas y sílabas breves; pero, al tratarse de versificación, hemos convenido en establecer el isocronismo de las sílabas, reconociendo que su diferenciación estriba únicamente en el acento." Fija, así, no la sílaba, sino el "tiempo", como unidad métrica en

el lenguaje artístico, sea poesía o prosa. En este principio —tan bien ejemplificado después en la producción de escritores artísticos— basa su teoría del ritmo. En el español, declara "No poseemos Métrica sino Rítmica."

El tiempo o elemento rítmico consta de "una sílaba acentuada o tónica, seguida o precedida por sílabas no acentuadas o átonas". Hay elementos descendentes cuando la tónica precede y ascendentes cuando sigue. Tales elementos rítmicos en el castellano se resumen así:

a) dos elementos binarios, ascendente y descendente, *oó* y *óo*;

b) dos elementos ternarios, ascendente y descendente, *ooó* y *óoo*, y

c) dos elementos cuaternarios, *oooó* y *óooo*.

Los elementos quinarios, sextarios y heptarios, observa González Prada, "entran como elementos disonantes".

Después de explicar su teoría el peruano pasa a considerar el ritmo verbal que produce "la sucesión melódica de elementos rítmicos". Sugiere, pues no está seguro de acertar, una división del ritmo en "perfecto", "proporcional", "mixto" y "disonante". En el perfecto (también lo llama "continuo") se repite el mismo elemento rítmico, sea binario, ternario, etc.: *oó/oó/oó/ . . .*; *ooó/ooó/ooó/ . . .*; *oooó/oooó/oooó/ . . .*; o *óo/óo/óo/ . . .*; *óoo/óoo/óoo*, etc. En el proporcional se suceden y alternan libremente los elementos binarios y cuaternarios, con exclusión de los demás: *oó/oó/oooó/oó, oooó/oó/oó/oó . . .*, etc. En el mixto dos o más elementos de clase diferente: *oó/oó/ooó/ooó/ . . .*, *ooó/ooó/oó/oó/ . . .*, etc. Y en el disonante una serie del mismo elemento va precedida, cortada o rematada por un elemento diferente, produciéndose así una disonancia inicial, intermedia o final: *oó/ooó/ooó/ooó/ . . .*; *óo/óoo/óo/ óo/ . . .*; *ooó/ooó/ooó/oooó/ . . .* Dado el aspecto matemático de su teoría, es obvio que en cada verso existe la posibilidad ilimitada de combinaciones variadas y, en las estrofas o en el poema, de armonías simples o complejas.

El valor de la teoría nos parece indiscutible: es sencilla, está claramente expresada y se presta a la composición de efectos melodiosos y armoniosos en el verso, la estrofa o el poema. Constituye, además, un progreso notorio en el dominio bastante desatendido de la prosodia española. [22]

Innovaciones métricas

Al antiguo repertorio prosódico castellano, González Prada, animado por hondos impulsos proteicos, trae nuevas estrofas del francés, del inglés y del italiano para adaptarlas al español. Inventa otras por cuenta propia. Sus innovaciones no terminan aquí; trata, además, de transformar el verso mismo. Antes que Rubén Darío, intenta resucitar el verso eneasílabo (empleado por los antiguos poetas españoles populares en refranes, glosas y canciones); cultiva el endecasílabo de acentos en la tercera, séptima y décima sílabas (novedad practicada más tarde por los modernistas); compone poemas enteros en versos de metros alkmánicos (óoo/óoo...) antes que Darío intentara sus hexámetros; y da un gran impulso en el español al desenvolvimiento del verso libre, cultivado por Whitman en los Estados Unidos y por Baudelaire y otros simbolistas franceses. [23]

Interesa ahora considerar las importaciones e invenciones métricas que constituyen una parte tan grande de sus contribuciones a la poética del mundo hispano.

RONDEL. Forma corta, delicada, adaptada de modelos franceses medievales y renacentistas, que en González Prada encuentra tres patrones usuales: *rondel, triolet* y *villanela.* El *triolet,* la más sencilla y exquisita, tiene ocho versos, que pueden ser de ocho a doce sílabas con sólo dos rimas, repitiéndose el primer verso en forma de *ritornello* al medio y al fin del poema, *abaaabab.* El *rondel* contiene ordinariamente quince endecasílabos en tres estrofas (la primera de cinco, la segunda de cuatro y la tercera de seis) y sigue varios esquemas rítmicos. Comúnmente los versos finales de la segunda y tercera estrofas son un bordoncillo de siete sílabas. Hay, sin embargo, algunas otras variaciones de verso y rima. La *villanela* consta de un número indefinido de tercetos octosílabos con rima *aba* en todas las estancias, y que termina con un cuarteto *abab.*

TRIOLET

Desde el instante del nacer, soñamos;
Y sólo despertamos, si morimos.
Entre visiones y fantasmas vamos:
Desde el instante del nacer, soñamos.

El bien seguro, por el mal dejamos;
Y hambrientos de vivir, jamás vivimos:
Desde el instante del nacer, soñamos;
Y sólo despertamos, si morimos.

ESPENSERINA. Estrofa cambiante que González Prada adapta de la forma inventada por Edmund Spenser en su largo poema *The Faerie Queen* y cultivada por otros poetas ingleses. En la poesía del peruano es una estrofa de ocho endecasílabos finalizada por un verso de trece sílabas y que rima así: *ababbcbcc*. Ejemplo:

Pide a las aves desdeñar el nido,
Pide a los campos rechazar el riego;
Mas nunca pidas desamor ni olvido,
A un corazón enamorado y ciego.
Haz de las nieves irradiar el fuego,
Detén el huracán en su carrera,
Infunde al mar la calma y el sosiego,
Y rige el Sol en la inviolada esfera,
Si quieres tú que yo te olvide y no te quiera.

RISPETTO. Poesía monoestrófica de asunto amoroso, cultivado con singular éxito por González Prada. Consta de ocho endecasílabos rematados por dos o más versos para adaptarlos mejor al baile. El esquema de rimas es *ababccddee*. Ejemplo:

Era la noche: en lóbrega laguna
Agonizaba el resplandor de Sirio,
Mientras rayaba en el zenit la Luna,
Con la enfermiza palidez de un cirio.
Pensé mirar de lejos tu belleza,
Y suspiré de amor y de tristeza.
¿Por qué no respondiste a mi llamada,
En esa noche triste y desolada?
¿Por qué a brindarme amparo no viniste,
En esa noche desolada y triste?

BALATA. Alegre, gracioso y elegante poema parecido al *rondel*, que llegó antiguamente al español procedente del italiano, para luego caer en el olvido. Cuando González Prada la introduce de nuevo al castellano, estudia los modelos italianos. Consta de tres estrofas de endecasílabos cuya rima es *abb/cdcd/dbb*. Ejemplo:

De cuantos bienes atesora el mundo
El bien supremo, el de mayor grandeza,
Emana de tus formas, oh Belleza.

¡Poder! ¿Qué vale dominar al hombre?
¡Oro! ¿No mancha corazón y mano?
¡Gloria! ¿Sabemos si es vacío nombre?
¡Nobleza! ¿Torna en águila al gusano?

Todo a mis ojos aparece vano;
Yo sólo admiro, oh gran Naturaleza,
El ritmo de las formas — la Belleza.

ESTORNELO. De origen toscano, es un poema brevísimo, sencillo y expresivo. Generalmente consta de un heptasílabo y dos endecasílabos, *aba*. Ejemplos:

Blanca Azucena,
Cuando pasar la mires a tu lado,
Dila que ciego voy de enamorado.

*

No busques, oh Violeta,
Las sombras del follaje: con tu aroma
Denuncias tu morada más secreta.

*

Luna ¡Qué triste vas y silenciosa!
Así con rayo silencioso y triste,
Alumbrarás mi solitaria losa.

PANTUM. Imitación directa hecha por González Prada de la forma clásica del *pantum*, poema de origen malayo, usado por Baudelaire en su *Harmonie du soir*. Compónese de cuatro cuartetos endecasílabos con rima *abab/bcbc/cdcd/dada*. A veces González Prada compone un *pantum* sin rima. Ejemplo:

PANTUM

Alzando el himno triunfal de la vida,
Muge el torrente en los fértiles llanos;
Yo siento mi alma de júbilo henchida;
Viendo en las mieses cuajarse los granos.

Muge el torrente: en los fértiles llanos.
Templa la sed ardorosa del trigo;

Viendo en las mieses cuajarse los granos,
Yo al sembrador de la tierra bendigo.

Templa la sed ardorosa del trigo,
Huye, y al mar el torrente se lanza;
Yo al sembrador de la tierra bendigo,
Yo me estremezco de amor y esperanza.

Huye, y al mar el torrente se lanza,
Dando a las mieses un ¡ay! de partida;
Yo me estremezco de amor y esperanza,
Alzando el himno triunfal de la vida.

LAUDE. Poema probablemente inventado por González Prada, inspirándose al parecer en las *laudas* y otras composiciones italianas no devotas, del Renacimiento. Son de diez versos octosílabos que riman *aa/bbba/ccca*. Ejemplo:

Celebremos al amor
Como rey y gran señor.

A torrentes manan dél
Toda luz y toda miel.
En sus labios toda hiel
Da dulcísimo sabor

En la hoguera del sentir
Consumamos el vivir,
Pues se goza con morir,
Si se muere por amor.

CUARTETO PERSA. Estrofa sobria y elegante, que importó González Prada del Oriente. Los versos pueden tener un número diferente de sílabas (endecasílabos, alejandrinos, encasílabos) o un número igual (octosílabos, endecasílabos o quince sílabas). La rima es siempre *aaba*. Ejemplos:

Orgullo con las frentes orgullosas,
Bondad con las entrañas bondadosas:
Esa la ley constante de mi vida;
Sólo me inclino a recoger las rosas.

Rendí mi corazón a la belleza,
Mas ni el oro acaté ni la grandeza.
Limpios están mis labios y mi pluma
De vil adulación y de bajeza.

El rítmico vuelo de la estrofa alada
Y el rayo de ardiente, pasional mirada,
Encierran lo bello, lo mejor del mundo.
¡Amor! ¡Poesía!... Lo restante ¡nada!

*

No escuches el glacial consejo
De inválido Catón añejo.
La vida de los mozos vive
Y deja la vejez al viejo.

GACELA. Nombre dado por González Prada a una forma poemática de su propia invención. Tiene, generalmente, doce versos endecasílabos o dodecasílabos y el esquema rítmico *aaoaoaoaoaoa*, siendo los versos impares, comenzando con la tercera, versos sueltos. Ejemplo:

¡Ay del que sueña sueños de ternura
Y su esperanza cifra y su ventura
En unos ojos de azulado cielo
Y en una tez de virginal frescura!
Suceden siglos de aflicción y pena
A rápidos instantes de dulzura,
Que no hay amor sin tempestad ni eclipse,
Que unidas van mudanza y hermosura.
Nadie firmeza jure ni demande:
No bien la boca enamorada jura
Que el pájaro siniestro del olvido
Envuelve al hombre con el ala oscura.

POLIRRITMO SIN RIMA. De todas las formas poemáticas inventadas por nuestro poeta ésta es, sin duda alguna, la más original e interesante y de mayor riqueza y variedad armónicas. No es propiamente una estrofa, pero sí posee una clara unidad funcional. Es una sucesión de versos independientes, unas veces formados por elementos rítmicos "perfectos" y "proporcionales" y otras, por elementos rítmicos "perfectos", "mixtos" y "proporcionales" — interrumpidos con frecuencia, en el segundo caso, por elementos rítmicos "disonantes" iniciales, intermedios o finales. Ejemplos:

LA DIVINA PODRE

¿Qué fueron las carnes gloriosas de Frine?
¿Qué las rosadas, las frescas,

Las tentadoras carnes de Rubens?
¿Qué son, oh mujeres, las mórbidas carnes
Que locos mordemos y locos besamos?
Envolturas de podre forrando un esqueleto.

Mas ¡que todas las lenguas,
En todos los idiomas,
Te glorifiquen y veneren,
Oh carne femenina!
¡Que todas las flores te cubran!
¡Que todas las liras te canten!
¡Que todos los perfumes te perfumen!
¡Que todas las coronas te coronen!
¡Que la Tierra y las lunas y los soles te bendigan!
¡Que por los siglos de los siglos, eternamente,
Amada seas, oh divina podre!

LA DUDA

ooó/ooó/ooó/ooó/ooó . . .

A mis ojos el mar, a mis plantas la arena. Se esfuman en oro de nimbos arcaicos las nieblas de plata, y azula los montes el Sol matutino. Velada mujer misteriosa —¡Partamos!— me dice. Con mano de hierro me coge la mano, me arrastra, me empuja a la nave. —¿Quién eres? pregunto. Si hermosa, te sigo por islas y golfos, en calma y tormenta, por años y siglos. El velo replega: divina hermosura — la Helena de Paris, la Venus de Milo. —¿Tu nombre?— Me llamo la Duda, la fiel compañera del sabio, la vista del ciego, la fuerza del débil. La Fe me proscribe, la Ciencia me aclama — ¡Partamos, partamos! ¡Gloriosa la vida vivida contigo! ¡Dichosa la muerte venida por ti!

ROBERT G. MEAD, JR.,
University of Connecticut.

NOTAS

1 "Las obras completas de González Prada", *Hispania*, XXXV, (1952), p. 333.

2 Entre los estudios sobre la poesía de González Prada publicados a partir de 1948 se destacan los siguientes: Luis Monguió, *La poesía postmodernista peruana* (México, 1954), pp. 11-13 y *passim*; Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, (México, 1954), pp. 329-331; Luis Alberto Sán-

chez, "González Prada, olvidado precursor del Modernismo", *Cuadernos Americanos*, XII, núm. 6 (Nov.-Dic. de 1953), pp. 225-234; Concha Meléndez, "La poética de González Prada", *Asomante*, IV, núm. 4 (Oct.-Dic. de 1948), pp. 72-77; y José Jiménez Borja, "La poesía de González Prada", *Letras*, (Lima), 1948, núm. 39, pp. 5-20.

3 Acertadísima nos parece la siguiente observación de su finado hijo Alfredo: "escondía González-Prada delicadezas de artífice y refinamientos de aristócrata ingénitamente en riña con la deliberada altisonancia de ciertos instantes de su estilo [en prosa]... Pero queremos... marcar... una diferencia...: la prosa es invariablemente utilitaria, y persigue un fin de crítica social, filosófica, política, religiosa o literaria; la poesía suele no tener otro designio que el Arte por el Arte. Y de esta divergencia de propósitos, nacen profundas disparidades de forma entre una y otra". *Redes para captar la nube*, Lima, 1946, pp. 202-203.

4 *Antología poética de González Prada*, México, 1940, p. xxviii.

5 *La poesía contemporánea del Perú*, Lima, 1946, I, p. 7.

6 *Nuevas páginas libres*, Santiago de Chile, 1937, p. 67.

7 *Trozos de vida*, Lima, 1948, p. 42.

8 *Nuevas páginas libres*, p. 65.

9 *Páginas libres*, Lima, 1946, p. 237.

10 *Nuevas páginas libres*, p. 76.

11 *Ibid.*, pp. 74-75; *El tonel de Diógenes*, México, 1945, p. 159.

12 *Pájinas libres, loc. cit.* Reproducimos la ortografía reformada empleada por González Prada en estos años.

13 *Anarquía*, Santiago de Chile, 1940, p. 18.

14 *Nuevas páginas libres*, p. 96.

15 *Ibid.*, pp. 218-220.

16 "Musa helénica", *Exóticas*, Lima, 1948, p. 41.

17 *Nuevas páginas libres*, p. 201.

18 *Ibid.*, p. 202.

19 *Ibid.*, p. 203.

20 *Antología poética de González Prada*, México, 1940, pp. xxxiv-xxxv.

21 *Pájinas libres*, p. 34.

22 El crítico dominicano, Pedro Henríquez Ureña, al analizar el rôle de González Prada en la poesía castellana, afirma rotundamente "No other poet has undertaken such a variety of experiments in Spanish", (*Literary Currents in Hispanic America*, Cambridge, 1945, p. 155), y su hermano Max, al insistir en la labor valiosa que González Prada realizó dentro del verso castellano, lamenta la poca atención que han merecido sus innovaciones de los preceptores literarios. (*El ocaso del dogmatismo literario*, La Habana, 1919, p. 22.)

Carlos García Prada admite las "grandes posibilidades" de la teoría de González Prada pero nota, sin embargo, su empirismo y la considera incompleta "no sólo por cuanto excluye la existencia (comprobada en la práctica por los poetas cultos y por los populares, y también en los laboratorios) de movimientos rítmicos independientes, que no 'disonantes', de cinco, de seis y aun de siete unidades, en la poesía, en la música y en los bailes españoles de ciertas regiones, sino por cuanto no explica el origen, la naturaleza ni la expresividad del ritmo..." (*Op. cit.*, p. XXXVII.)

23 La mayor parte de las ideas de González Prada sobre teoría poética, aparte de las "Notas" de *Exóticas*, está en las secciones cuarta y quinta de *Nuevas páginas libres*, pp. 149-254.

Técnica de los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera

II

C. TIPOS HUMANOS: HOMBRES, MUJERES Y NIÑOS

Caracteres generales. Los personajes de Gutiérrez Nájera son un reflejo de su concepto de la humanidad, siempre subjetivo, siempre emotivo. Le atraen ciertos tipos humanos que se repiten, limitando el alcance de su mundo poblado a determinadas caracterizaciones.

Rasgos exteriores. Conforme al género de la narración corta, el autor evita descripciones detalladas del aspecto físico de sus personajes. En algunos cuentos omite por completo indicaciones del aspecto físico, como en *La pasión de Pasionaria*, en *Cuento triste* y en *Un 14 de julio*. Cuando las hay, no siempre sigue el modo rutinario de descripción del personaje al principio de la narración, pero intercala algunos rasgos a la manera de pinceladas accidentales de un pintor aquí y allá, mientras se desliza el cuento; por ejemplo, en *La balada de año nuevo*, situando el escenario de la alcoba donde está muriendo el bebé en la presencia de su angustiada madre, no presenta ningún rasgo del moribundo en el primer párrafo, pero poco a poco revela las características del bebé por medio de la acción. Averiguamos gradualmente de su blanco pecho, de sus labios pálidos y marchitos, de sus manecitas frías, de sus graciosos hoyuelos en los codos, de sus ojos negros y cabellos rubios y de sus deditos amarillos, rasgos todos comunes a un infinito número de bebés, pero que en este

XUM

cuento intensifican la amargura por la pérdida de la preciosa vida que se va fatalmente y que humanizan el curso de la trama.

En general, no hay nada distintivo en el aspecto físico de los personajes de Gutiérrez Nájera, quien, al parecer, no concede mucha importancia a este aspecto, puesto que se limita a proporcionar casualmente rasgos físicos comunes, y esto sólo de algunos de los personajes y ni siquiera en la producción entera; así, por ejemplo, en el cuento más extenso, *Juan el organista*, tiene a bien el Duque bosquejar concisamente al protagonista: "Tendría treinta años y era de regular figura, ojos expresivos, traje limpio, aunque pobre, y finos modales." [57]

En cuanto a las jóvenes protagonistas, basta al autor caracterizarlas de "bonitas". Algunas veces da un paso adelante, añadiendo más rasgos, como en la *Crónica de mil colores*, cuya heroína, la "Caperucita color de rosa", se presenta con un orden de adjetivos más amplio:

> A los trece años, nuestra heroína ya no era una niña; tenía el talle fino y bien formado, el seno blanco, los ojos grandes y negros, y las manos blancas y pequeñitas. [58]

Sólo en *La novela del tranvía*, cuyo asunto está completamente fantaseado sobre la base de la apariencia exterior de dos personajes, hace el autor una excepción, describiéndolos con acertados detalles, acudiendo a su vivo sentido de observación y chispeante agudeza. Así reacciona ante el aspecto de su vecino de tranvía:

> Un viejo de levita color de almendra meditaba apoyado en el puño de su paraguas. No se había rasurado. La barba le crecía, "cual ponzoñosa hierba entre arenales." Probablemente no tenía en su casa navajas de afeitar... ni una peseta. Su levita necesitaba aceite de bellotas. Sin embargo, la calvicie de aquella prenda respetable no era prematura, a menos que admitamos la teoría de aquel joven poeta, autor de ciertos versos cuya dedicatoria es como sigue:
>
> A LA PREMATURA MUERTE DE MI ABUELITA
> A LA EDAD DE NOVENTA AÑOS
>
> La levita de mi vecino era ya muy mayor. En cuanto al paraguas, vale más que no entremos en dibujos. Ese paraguas, expuesto a la intemperie, debía asemejarse mucho a las banderas que los independientes sacan a la luz el 15 de Septiembre. Era un para-

guas calado, un paraguas metafísico, propio para mojarse con decencia. Abierto el paraguas, se veía el cielo por todas partes. [59]

Más juguetona todavía es la descripción de la dama que ocupa el asiento del viejecito:

> En el asiento que antes ocupaba el cesante, descansa ahora una matrona de treinta años. No tiene malos ojos; sus labios son gruesos y encarnados: parece que los acababan de morder. Hay en todo su cuerpo bastantes redondeces y ningún ángulo agudo. Tiene la frente chica, lo cual me agrada, porque es indicio de tontera; el pelo negro, la tez morena y todo lo demás bastante presentable. ¿Quién será? Ya la he visto en el mismo lugar y a la misma hora dos... cuatro... cinco... siete veces. Siempre baja del vagón en la plazuela de Loreto y entra en la iglesia. Sin embargo, no tiene cara de mujer devota. No lleva libro ni rosario. Además, cuando llueve a cántaros, como está lloviendo ahora, nadie va a novenarios ni sermones. Estoy seguro de que esa dama lee más novelas de Gustavo Droz, que el "Menosprecio del Mundo", del padre Kempis; tiene una mirada, que si hablara sería un grito pidiendo bomberos. Viene cubierta con un velo negro. De esa manera libra su rostro de la lluvia. Hace bien. Si el agua cae en sus mejillas, se evapora chirriando, como si hubiera caído sobre un hierro candente. Esa mujer es como las papas; no se fíen ustedes, aunque las vean tan frescas en el agua: queman la lengua. [60]

Apelativos. A diferencia de otros cuentistas que dan apellidos a sus protagonistas, muchas veces en conformidad con su personalidad, Gutiérrez Nájera no suele apellidar a sus personajes. Hay excepción clara para un apellido simbólico, que se conforma con la personalidad del sujeto, el del viejo barón de Saint-Loup y su hijo Avenant de Saint-Loup (*Crónica de mil colores*). Además de éste, se encuentran sólo tres apellidos en la producción entera de cuentos: D. Pedro Anzúrez (*Juan el organista*), padre de Enriqueta, el cual es un personaje sin importancia, Carlos Saldaña, inquilino en expectativa de la corta comedia *El alquiler de una casa*, y Teófilo Pomar (*El músico de la murga*), personaje adoptado de Federico Gamboa.

Prefiere el autor dejar por completo anónimos a los protagonistas de cuatro cuentos: el suicida (*Los suicidios*), la francesita (*Historia de una corista*), la mexicanita y su marido francés (*Un 14 de julio*), la niña hija de Adrián (*El vestido blanco*), y los de los

cuentos epistolares, el suicida (*Los suicidios*) y la francesita (*Historia de una corista*).

Para identificar a sus personajes el Duque les pone nombres tomados al azar dentro de los que se encuentran a diario entre las gentes, o, más característicamente, les da apodos, o les pega alguna identificación, típica de su personalidad.

Nombres masculinos: Juan (*La pasión de Pasionaria*); Adrián (*El vestido blanco*); Pedro (*Dame de coeur*); Enrique (*Cuento triste*); Pablo (*La balada de año nuevo*).

Nombres femeninos: Clara, Alicia (*La venganza de Mylord*); Berta, Manón (*Después de las carreras*); *Andrea, Antonia* (*La pasión de Pasionaria*); Luz (*Rip-Rip*); Rosa, Enriqueta (*Juan el organista*); Rosa-Thé (*Dame de coeur*); Clara (*La balada de año nuevo*).

Nombres infantiles: Rosalía (*La pasión de Pasionaria*); Rosita (*Juan el organista*); Gabriel y Carlos (*La mañana de San Juan*).

Apodos: Rip-Rip (cuento del mismo nombre); Juan el organista (cuento del mismo nombre); Caperucita color de rosa (*Crónica de mil colores*); Blanca (*Cuento triste*); Pasionaria (*La pasión de Pasionaria*); inglés, francesa (*Historia de un peso falso*); la Hija del aire (cuento del mismo nombre).

Apelativos descriptivos: el (músico) de los ojos azules desteñidos, el de levitón café y sombrero alto como de pizarra negra (*El músico de la murga*); el caballero (*Historia de un peso falso*); Juan el del molino (*Rip-Rip*); Bebé (*La balada de año nuevo*).

Rasgos espirituales. Concepto general. Los límites de la narración corta no permiten una delineación de carácter completa como se requiere en una novela. Hay muchas facetas de personalidad humana que no interesan a Gutiérrez Nájera al grado suficiente para cincelarlas en sus obras. Sus protagonistas comunican al lector sólo ciertos rasgos personificados. No sabemos cómo trabajan, qué clase de ciudadanos son, no conocemos sus capacidades intelectuales. Lo que sí nos comunican es su vida emotiva en el dominio de pasiones, sobre todo las amorosas y su proceder en el hogar, esferas de la vida humana que llenan todo el ser del propio escritor.

En el análisis de los cuentos individuales hecho en el capítulo IV hemos sacado a luz la propensión dominante de los tipos de Gutiérrez Nájera hacia la incapacidad abrumadora de hacer frente a las crisis emotivas. La humanidad de Gutiérrez Nájera es una humanidad sufriente, infeliz, ardientemente pasional, que fatalmente camina al fracaso. No hay línea de demarcación definitiva entre las características masculinas y femeninas. Los rasgos de ambas se funden en la misma norma humana, capaz de comunicarse a ambos sexos.

Hombres. Los hombres de Gutiérrez Nájera son portavoces del propio autor. No crea la variedad de tipos masculinos que existe en la vida, sino que traslada a sus héroes su propia alma, haciéndolos representar las diferentes facetas de su personalidad. Juan el organista es un infeliz amante; Adrián (*El vestido blanco*) y Pablo (*La balada de año nuevo*) son amorosos padres; Pedro (*Dame de coeur*) y Enrique (*Cuento triste*) son unos infaustos adictos a vicios; el suicida (*Los suicidios*) es un desilusionado de la fe; los músicos (*El músico de la murga*) son desventurados esclavos de tareas rutinarias, obligados a prostituir su arte, tocando para bailes populares.

Además de estos caracteres, hay algunos personajes convencionales de la época romántica, dispersos en varios cuentos: un viejo libertino y su tímido y suspirante hijo romántico (*Crónica de mil colores*); un marido ultrajado (*Rip-Rip*); un marido sin voluntad, dominado por su malvada mujer (*La pasión de Pasionaria*). Los hombres de Gutiérrez Nájera en general son seres corrientes, tomados del ambiente de la clase media de México. No se destacan por originalidad de carácter, ni por sus facultades intelectuales, pero son humanos, poseen simpatía personal y atractivo sentimental.

Mujeres. La imagen de la mujer que moldea la imaginación del poeta es la de una heroína romántica, una mujer que forja la felicidad del hombre amado. Es la enamorada fascinante, la esposa fiel y la madre sacrificada. La actitud del Duque hacia la mujer se condiciona, en parte, por las ideas dominantes de la época y del país donde vivía, y también por sus propias preferencias. No le atrae la mujer hombruna, ansiosa de competir con los hombres en terrenos políticos y profesionales. El poeta idealiza a la mujer, le concede extraordinaria importancia en la vida, pero dentro de la esfera que,

XUM

según cree, corresponde al sexo femenino: el hogar. Gutiérrez Nájera es un convencido de la santidad del matrimonio y de la familia. Expresa extensamente sus ideas sobre el matrimonio y discurre sobre el tipo de mujer que admira en dos artículos: "El Matrimonio". Carta a Alfonso y "Las mujeres de talento." [61] En el primero dice, después de reconvenir a su amigo por no querer casarse:

> El matrimonio es una carga grave, y tan grave, que la iglesia ha reconocido que se necesita la gracia de Dios para soportarla, y por eso ha instituído el Sacramento. Yo acepto el matrimonio con todos sus inconvenientes, con todas sus desventajas; estimo por de irreprochable certidumbre aquel adagio de la India, que dice que "el hombre no se completa hasta que no es hombre, mujer y niño"; no me imagino un hogar en el que todo sea vida y dulzura; sé que los niños se enferman, que lloran y se desgañitan, que han menester médico y botica, que la esposa se pone vieja, que los negocios suelen embrollarse... y con todo esto te digo y te aseguro que no me arrepiento de haber defendido el matrimonio, que lo defiendo y seguiré defendiéndolo, mal que te pese a ti y a tus iguales. [62]

Y continúa:

> ... juzga, pues, si será grande mi amor por la mujer y por el matrimonio, cuando ni Balzac, ni Alphonse Karr, ni Gustavo Flaubert, ni Ernest Feydeau, han podido arrancar de mi conciencia la idea de la santidad de la familia. [63]

El Duque hace una distinción marcada entre la pasión y el amor. No cree en la eternidad de las pasiones, mientras que el amor, hermoso y divino, perdura aún después de la muerte:

> No es menos cierto, como decía uno de mis amigos que tiene la singular idea de investigar el origen de las palabras más en las analogías que en las raíces, que la palabra *pasión* viene del verbo pasar. En efecto, si la pasión tiene por excusa el creer que es eterna, tiene por carácter ordinario y fatal el no serlo. Por grande que sea un incendio, por mucha que sea la luz con que ilumina el cielo, cualquiera que sea la extensión del espacio que devora, termina siempre por apagarse, y tanto cuanto ha brillado y consumido deja en ruinas y en desesperación, en soledad y en miseria. Tal es la pasión: devórase y consúmese en su propio fuego, mientras que el amor ocupa una vida toda, por larga que sea, y de tal suerte, que a la hora de la muerte queda aún bastante para llenar la eternidad. No, no habéis amado, si no habéis creído que después de la

muerte ibais a amar siempre, eternamente joven, eternamente hermoso, al ser que amado hubísteis en la tierra. [64]

En el segundo artículo "Las mujeres de talento", el Duque revela su idea acerca de la mujer, discurriendo con detalles sobre sus preferencias y defendiendo con vehemencia su posición. No ve con ojos favorables a las llamadas "mujeres de talento", porque considera que la vocación de la mujer es lograr los fines del corazón y no los de la inteligencia:

¡Dios nos libre de las mujeres de talento! Aquella frase fué para mí un rayo de luz. Comprendí quienes son las mujeres que el vulgo llama de talento. ¡Ví clara y distintamente como entre las sabias y las necias hay un término medio, la mujer del hogar, la mujer eterna, verdadera y única, la mujer que ama! Para el vulgo, la mujer de talento es la mujer que está a un paso de convertirse en hombre. Sabe, escribe, habla, diserta, juzga; discute las controversias filosóficas; dirige los asuntos del Estado; puede levantarse en las academias; ir a la cátedra, manejar el escalpelo en el anfiteatro; pero, en cambio, no podrá ser una esposa querida, una madre buena, no sabrá amar; por consiguiente, tendrá el talento del hombre, que consiste en lograr los fines de la inteligencia; pero no el talento de la mujer, que consiste en lograr los fines de su corazón. [65]

Lamenta el Duque que el siglo XVIII fuera "el siglo de la mujer hecha hombre":

Madama Pompadour no era una mujer de talento. Madama Pompadour era un hombre de Estado. Yo no adivino alma femenil en este Richelieu con faldas, como tampoco la adivino en casi todas esas grandes damas del reinado de Luis XV. Aquel siglo XVIII fué el siglo de la mujer hecha hombre. [66]

Discutiendo el poder que las mujeres ejercían en la Francia del siglo XVIII, dice:

De un cabo a otro del siglo, el gobierno de la mujer es el único gobierno visible y sensible; es el gobierno de Madama de Prie; es el gobierno de Madama Mayli, es el gobierno de Madama de Chateauroux; es el gobierno de Madama Pompadour; es el gobierno de Madama Du Barry. Así como Darwin juzga en su teoría del transformismo que las especies se fueron metamorfoseando en evoluciones progresivas hasta que el mono se convirtió en hombre, en aquel siglo. [67]

XUM

La mujer realiza en la vida fines distintos de los que pertenecen al hombre:

> Como la mujer viene a realizar en la vida fines muy diversos de los que viene a realizar el hombre, debe juzgarse de su inteligencia, con un criterio también distinto. Dios puso una gran parte del talento de las mujeres en el corazón. La ciencia de la mujer no consiste en amar, sino en saber amar; cuando hija, a sus padres; cuando esposa, a su esposo; cuando madre, a sus hijos. Cuando nosotros aprendemos a ser letrados, ellas deben aprender a ser madres. En la educación es donde debe ejercitarse la inteligencia. El hogar es una cátedra. Una madre buena, es una mujer de talento. La educación es un resultado de dos fuerzas unidas: la fuerza intelectual, que debe derivarse del padre, y la fuerza del amor, que nace de la mujer. [68]

Gutiérrez Nájera no quiere que la mujer invada los dominios del hombre:

> Yo no creo, como Lamartine, que el alma de la mujer sea superior a la del hombre. La creo perfectamente distinta. Por eso me enoja verla fuera de su órbita, invadiendo los dominios del hombre. Quiero mirarla en los hospitales, pero como hermana de la caridad, no como médico: El sacerdocio de la mujer es todo de amor y de consuelo. No cierro tampoco para ella las puertas de las letras y del arte; pero quiero que este arte sea como el de Madama de Sevigné, por ejemplo: la expresión bella del amor solícito de una madre. [69]

En el arte le concede el lugar de inspiradora del hombre:

> En el arte, el principal oficio de la mujer es el de inspiradora. Pocas concepciones bellas se han desarrollado sin su auxilio. Todos tenemos en el fondo de nuestro espíritu un ideal al que se adjustan nuestras creaciones. Hay una imagen querida en nuestra imaginación, que proyecta su sombra en el papel cuando escribimos. Ayer fué nuestra madre; hoy, nuestra novia; mañana, nuestra esposa; después, nuestra hija. Yo mismo, al trazar estas líneas, guardo en mi espíritu un ideal que me sonríe. Busco los secretos del talento en el océano negro de sus ojos. La virtud tiene para mí un nombre: el suyo. [70]

Tan profunda es la admiración que el poeta siente por el alma femenina, que busca una imagen cuando escribe de la visita del Dante al infierno:

> ¡Ah! no saquemos a la mujer de su esfera. Dejémosla en el hogar, y aprovechemos allí su imponderable fuerza. La necesitamos para atravesar la vida, como el cielo necesita las estrellas. Dante no se hubiera atrevido a bajar solo los círculos tenebrosos del infierno, por eso se acompañó de Virgilio, un alma femenil, como de poeta. [71]

Para finalizar el artículo, Gutiérrez Nájera compara a dos mujeres: una dama inglesa que escribió tres volúmenes sobre la cuestión social en Inglaterra, y otra, conocida suya, que supo educar a sus hijos, y a ésta le otorga el laurel de supremacía:

> Tengo a la vista una obra en tres tomos, escrita por una *miss* filósofa, sobre la cuestión social en Inglaterra. En cambio, conozco a una dama que nunca ha pensado en escribir disertaciones estadísticas, pero ha sabido educar a sus hijas. Si se me pregunta quién de las dos tiene más talento, contestaré sin vacilar que la segunda. Su obra es una obra en tres partes, que revela mucha más inteligencia, y sobre todo, más amor, que los tres volúmenes anti-socialistas de la dama inglesa. [72]

En vista de ideas acerca de las mujeres, expresadas en los citados artículos, que en la época actual pueden parecer fuera de moda, queda en claro la concepción de las manifestaciones femeninas que inspiran al poeta en su obra artística. Enriqueta (*Juan el organista*), Rosa-Thé (*Dame de coeur*), Blanca (*Cuento triste*), todas ellas heroínas románticas, personifican rasgos de atracción femenina, de ternura sentimental, de dulzura de carácter, de capacidad de amor ilimitado y de sacrificio. Su fuerza se deriva de las facultades del corazón y no del cerebro. Cualidades de lo bello femenino poseen también Berta y Manón (*Después de las carreras*).

Ser madre buena es otra misión de la mujer. El ideal de la madre sacrificada lo personifican Andrea (*La pasión de Pasionaria*), la mexicanita (*Un 14 de julio*), la madre de Gabriel y Carlos (*La mañana de San Juan*), y Clara (*La balada de año nuevo*). Gutiérrez Nájera siempre aprovecha la oportunidad para rendir homenaje a la madre en términos de veneración exaltada. Llorando los suplicios de la "Hija del aire", rinde tributo al amor maternal que vence todos los obstáculos:

> Di, pobre niña, ¿qué, no tienes madre? ¿Naciste acaso de una pasionaria, o viniste a la tierra en un pálido rayo de la luna? Si

> tuvieras madre, si te hubieran arrebatado de sus brazos, ella, con esa adivinación incomparable que el amor nos da, sabría que aquí llorabas y sufrías; traspasando los mares, las montañas, vendría como una loca a libertarte de esta esclavitud, de este suplicio. No, no hay madres malas, es mentira. La madre es la proyección de Dios sobre la tierra. Tú eres huérfana.[73]

La adoración que en el Duque hay al ideal de madre es tal que incluso para una madre de baja moralidad, entregada al alcoholismo, cual la madre del "inglesito" en la *Historia de un peso falso*, halla el sentimiento de ternura y de perdón en su corazón. Presentando al "inglesito", dice:

> Por supuesto, no conocía a su padre... era uno de tantos pesos humanos, de esos que circulan subrepticiamente por el mundo y que ninguno sabe en dónde fueron acuñados. Pero a la madre, ¡si la conocía! Los demás decían que era mala. El creía que era buena. Le pegaba. ¡Ese sería su modo de acariciar! También cuando no se come, es imposible estar de buen humor. Y muchas veces aquella desgraciada no comía. Sobre todo, era la madre; ¡lo que no se tiene más que una vez!, lo que siempre vive poco; la madre que, aunque sea mala, es buena a ratos, aquélla en cuya boca no suena el *tú* como un insulto... la madre, en suma... ¡nada más la madre![74]

Sin embargo, Gutiérrez Nájera es demasiado realista para suponer que todas las mujeres sean virtuosas. En su galería de retratos femeninos hay una desalmada madrastra (*La pasión de Pasionaria*), la muchacha perversa que usa la coquetería femenina para alcanzar sus fines mercenarios (*Crónica de mil colores*), y la mujer de dudosa vida que tampoco podría hacer alarde de sus virtudes (la francesita en la *Historia de una corista*).

Niños. A sus escritos lleva Gutiérrez Nájera los retratos de niños que se hallan fuertemente fijados en su imaginación. Le atraen el cutis blanco y los rizos rubios, ya que todos sus niños son rubios.

Del "inglesito" en la *Historia de un peso falso* dice: "Y parecía inglés, en verdad, porque era muy blanco, muy rubio, y hasta habría sido bonito por no ser tan pobre."[75] Y a la niña de *El vestido blanco* la describe así: "Los azahares temblaban en sus rizos rubios; parecía una novia."[76] Comentando las emociones de Juan el organista, después de abandonar a su esposa, observa:

> ¡Cómo sufría al oírla el pobre Juan! Iba a abrazarla en su camita, y mojando con lágrimas los rubios rizos y la tez sonrosada de la niña, le decía sollozando: ¡Pobrecita! ¡Somos huérfanos! [77]

Describe el trágico ahogo de Carlos, en *La mañana de San Juan*: "Gabriel estaba rojo y sus manos sudaban, apretando la blanca manecita del hermano." [78] Y, cuando ya no hay remedio:

> Ya se abren las aguas, como se abre la muchedumbre en procesión cuando la Hostia pasa. Ya se cierran y sólo queda por un segundo, sobre la onda azul un bucle lacio de cabellos rubios. [79]

Para el moribundo Bebé en *La balada de año nuevo* tiene mucha ternura: "El doctor ha auscultado el blanco pecho del enfermo; con sus manos gruesas toma las manecitas diminutas del pobre ángel . . . [80]

Pablo, el padre del Bebé "llega, mira la cara del doctor y las manos enclavijadas de la madre; pero se tranquiliza: el ángel rubio duerme aún en su cuna —¡no se ha ido!"— [81] La "Hija del aire" es de cabellos rubios:

> Es una niña. Sus delgados bracitos van tal vez a quebrarse; su cuello va a troncharse y la cabeza rubia caerá al suelo, como un lirio cuyo delgado tallo tronchó el viento . . .
>
> A ratos, sólo alcanzo a ver una flotante cabellera rubia, suelta como la de Ofelia, que da vueltas y vueltas en el aire. [82]

Los niños de Gutiérrez Nájera piensan bien y exhiben madurez mental por encima de sus años. El pequeño Carlos en *La mañana de San Juan* habla a su hermanito Gabriel como un adulto, antes de ahogarse.[83] El "inglesito", en la *Historia de un peso falso*, y el Bebé, en *La balada de año nuevo*, son muy considerados y atentos para sus años.

Los niños del Duque son desdichados, salvo la niña de *El vestido blanco*, cuya vida real no aparece en el cuento. Ninguno goza de vida sana, ni feliz. Unos mueren, como los niños, en *Un 14 de julio*; Carlos, en *La mañana de San Juan;* el Bebé, en *La balada de año nuevo*, y otros intervienen en hechos trágicos, como Rosita, en *Juan el organista*, cuando, huérfana de madre, presencia la prematura muerte de su padre; la "Hija del aire" lleva una vida de tortura físi-

XUM

ca y espiritual, ejecutando tramoyas peligrosas en el trapecio que le quiebran los huesos, y el "inglesito", en la *Historia de un peso falso*, está quebrantado por completo por la jugarreta del caballero que le arroja a la Correccional, desde donde asoma como espectro la vida del futuro criminal.

D. CONTRASTE ENTRE EL CUENTO DE GUTIERREZ NAJERA Y ALGUNOS CUENTOS TIPICOS DE OTRAS LITERATURAS DEL SIGLO XIX

1. *The Gold-Bug* (*El escarabajo de oro*) de Edgar Allan Poe; 2. *El pájaro verde*, de Juan Valera; 3. *The Sire de Malétroit's Door* (*La puerta del señor de Malétroit*), de Robert Louis Stevenson; 4. *La ficelle* (*La cuerdecita*), de Guy de Maupassant; 5. *Kryzhovnik* (*La uva espín*), de Antón Pávlovich Chéjov. [84]

Para hacer resaltar el sello personal de los temas de Gutiérrez Nájera y de su trayectoria, conviene ojear cuáles inspiran a otros cuentistas, considerados maestros en la narración corta. Coordinando la variedad de giros en las obras que caracterizan a cada autor, se aprecia la aportación que lleva Gutiérrez Nájera al cuento.

1. *The Gold-Bug* (*El escarabajo de oro*), de Edgar Allan Poe (1809-1849). Este cuento es una muestra del asunto que representa un problema resuelto matemáticamente. Los personajes que en él figuran no son sino bolos que mueven el juego a un feliz desenlace. La suspensión se basa en los pasos sucesivos que se toman por Legrand en el curso de la trama para desenredar el complicado nudo de las cifras, aparecidas en el pergamino bajo la influencia del calor. Aparentemente, un tema semejante no habría de entrar en la mente de Gutiérrez Nájera para poner en movimiento la chispa creadora de su imaginación. En este cuento no hay acción y reacción de sentimientos humanos ni problemas de personalidad, elementos indispensables en la obra del cuentista mexicano.

2. *El pájaro verde*, de Juan Valera y Alcalá Galiano. Es un cuento de hadas, desarrollado en un exótico ambiente oriental. Brilla en él la fantasía, el buen gusto y la elegancia de estilo del escritor. Gutiérrez Nájera que se empapó en las mejores tradiciones de la

literatura española, refleja iguales características en su prosa creadora. El ambiente de lo fantástico y sobrenatural también le fascina como a un artista de nutrida imaginación y desempeña un papel importante en su obra, junto con los elementos realistas del complicado laberinto de relaciones humanas. El Duque no escribió ni un acabado cuento de hadas. La *Crónica de mil colores*, cuyo tema es la adaptación de la *Caperucita roja*, no puede considerarse un cuento de hadas por carecer del elemento fantástico, pero es más bien un estudio psicológico, labrado dentro de un marco caricaturesco del cuento tradicional. Empero, el elemento sobrenatural está intercalado en otros cuentos del Duque, cuando se le antoja hacerlo, como hemos visto en *La pasión de Pasionaria*, en *Rip-Rip* y en *Después de las carreras*. [85]

3. *The Sire de Malétroit's Door* (*La puerta del señor de Malétroit*), de Robert Louis Balfour Stevenson (1850-1894). Este cuento revela la gran maestría de Stevenson al manejar la situación romántica en que su voluntad ha de meter a los protagonistas. Difiere de la obra de Gutiérrez Nájera por el marco de la época medieval (1429) y por el gran pulimento del proceder que se destaca sobre manera en la dificilísima situación, creada por el propio Stevenson, cuando los dos jóvenes, primero renuentes a la idea del casamiento, él atrapado contra su voluntad y ella enamorada de otro, terminan por enamorarse ambos de manera lógica y fatal.

Además, en toda la extensión del cuento, no hay ni una palabra que denote la presencia del autor, mientras que en los cuentos de Gutiérrez Nájera el autor siempre interviene y, en ocasiones, con gran vehemencia.

4. *La ficelle* (*La cuerdecita*), de Henri René Albert Guy de Maupassant (1850-1893). El cuento es una presentación brutal de la dureza humana. Un caso de acusación infundada, parecido al de *La ficelle*, y que también destruye a su víctima, se halla en la *Historia de un peso falso*. Gutiérrez Nájera, apasionado admirador de la literatura francesa, muestra su influencia. Entusiasta de Maupassant, publica sus cuentos en la *Revista azul*. [86] Sin embargo, comparando a los dos escritores se aprecian diferencias en el desenvolvimiento de temas. Maupassant no moraliza, no predica. Es completamente objetivo. Nunca revela su propia actitud. Representa la vida tal como

sus observaciones se lo indican, sin piedad ni compasión, escogiendo por temas las pasiones elementales. Es lacónico en su estilo. Evita las delicadezas y los refinamientos estilísticos, tan de gusto del Duque. Este no es nada brutal cuando presenta los aspectos trágicos de la vida, suele moralizar y predicar. Es subjetivo en extremo, acusa, elogia, entona plegarias, hace patente su generosidad, su compasión por la sufriente humanidad, se sirve de divagaciones líricas e incluso, melodramáticas, cualidades que dejamos indicadas antes, al analizar sus cuentos en el capítulo IV.

5. *Kryzhovnik* (*La uva espín*), de Antón Pávlovich Chéjov (1860-1904). Chéjov encierra la narración en un bello marco del campo ruso en el verano, cuando los convidados se reúnen en un salón de ambiente tradicional, después de haber gozado de un rato de natación en la laguneta privada de su hospitalario anfitrión. En este cuento, a diferencia de la técnica de Gutiérrez Nájera, Chéjov no lanza su "yo", no intercala sus miras, no interrumpe la narración con sus observaciones. En las descripciones del paisaje nunca acude a las personificaciones antropomórficas, como suele emplearlas el Duque. Hay mucho filosofismo crítico por parte del hermano del protagonista, pero de carácter social y no el de un "yo" herido, tan típico de Gutiérrez Nájera. Chéjov, a diferencia de Gutiérrez Nájera, solía hacer bosquejos de sus cuentos, apuntando el plan inicial, sobre el cual construía el argumento más tarde. [87]

E. ELEMENTOS IDIOSINCRASICOS

1. *Fantasía.* Este elemento abunda en los cuentos de Gutiérrez Nájera. *La novela del tranvía* es un ejemplo de cómo el autor es capaz de fantasear asuntos novelescos sin más datos que la impresión fugaz, captada en unas miradas a los personajes.

La manifestación de fantasía, que frecuentemente se halla en las páginas del Duque y en que el autor logra inusitada maestría, es la personificación del mundo físico. En el análisis de *Juan el organista* tuvimos ocasión de citar la descripción del volcán Ixtaccíhuatl "la mujer blanca", que adquiere características femeninas en la imaginación del artista, con un toque de su acostumbrado erotismo:

> Es necesario que la luz, sirviendo de obediente camarera, descorra el pabellón de húmeda gasa para que veamos a los dos colosos. "La mujer blanca" se ruboriza entonces como recién casada a quien algún importuno sorprende en el lecho. Diríase que con la mórbida rodilla levanta las sábanas y las colchas. [88]

Un ejemplo sobresaliente de la humanización de un objeto material, la de un peso falso, se presenta en la *Historia de un peso falso*. La fantasía del autor no vivifica en la figura de un vanidoso caballero: "Aquel peso era un peso teñido: su cabello era castaño, de cobre, y él por coquetería, porque le dijeran 'es Ud. muy Luis XVI' se lo había empolvado." [89]

En *Los amores del cometa* el vuelo de fantasía del Duque cobra formas aún más atrevidas. En este cuento fantástico comunica rasgos antropomórficos a los astros del universo que languidecen en un estado de amor voluptuoso. El cometa es un Don Juan errante que anda por el cielo en busca de aventuras que hacen desternillar de risa a las siete cabrillas. Espía por la cerradura del Oriente las morbideces de las formas de la divina rubia, Aurora, que cándidamente sale de su lecho nupcial para arreglar su tocado. Las estrellas son doncellitas enamoradas, que quieren atrapar al cometa por pura coquetería. [90]

En *Después de las carreras* se le antoja al artista añadir toques de elemento sobrenatural, para crear un ambiente romántico y soñador, cuando pinta a la hermosa Berta, que se recostó en su perfumado lecho, dichosa con sus ensueños de rebosante juventud:

> En la caliente alcoba se escuchaban nada más, los pasos sigilosos de los duendes que querían ver a Berta adormecida y el *tic-tac* de la péndula incansable, enamorada eternamente de las horas. [91]

Y más adelante fantasea en un lenguaje más hechicero aún:

> Los duendes, que ansían verla dormida para besarla en la boca, sin que lo sienta, comienzan a rodearla de adormideras y a quemar en pequeñas cazoletas granos de opio. [92]

2. *Filosofía*. Entre los valores del Duque, que le proporcionan distinción como personalidad literaria, se destaca el aspecto epigramático. Esparcidos por toda la prosa, sus epigramas forman un cau-

XUM

dal de pensamiento filosófico, que revela su concepto de la vida, sus actitudes hacia el sempiterno cambio de cosas mundanas, y su juicio sobre lo efímero de la contienda humana. Gutiérrez Nájera observa la vida mas no permanece indiferente frente a sus inconsistencias e injusticias. La trayectoria que atravesó durante su corta encarnación estuvo llena de desengaños, de amargas desilusiones, a las cuales no siempre logró enfrentarse con serena impasibilidad. Busca soluciones y justificaciones del enigma de la vida, reacciona con vehemencia pasional. Las injusticias humanas le hacen sufrir profundamente, pero no degenera en cínico. Al verse rendido por la duda acude al Ser Supremo en anhelo de tranquilidad para el espíritu.

En su producción cuentística, el Duque dejó bastantes epigramas, intercalados en medio de la narración de la trama, y se sirvió de sus protagonistas como portavoces de su pensamiento filosófico.

La otra faceta del talento de Gutiérrez Nájera, la de su ático humorismo, también se revela ventajosamente en algunos graciosos epigramas.

Isaac Goldberg llama a los epigramas del Duque "afilados pensamientos que pinchan como flechas." [93]

Y Luis G. Urbina, comentando acerca de la variedad de facetas creadoras de su maestro, responde a su propia pregunta a Carlos Díaz Dufóo, en su artículo "Confidencias":

> ¿No recuerdas sus conferencias en la Prensa Asociada? Entonces se nos reveló un profundo pensador, a lo Buckle. ¡Qué juicio, qué serenidad, qué alto criterio, qué observación personalísima de una arrebatadora originalidad! [94]

Veamos los principales epigramas de Gutiérrez Nájera, siguiendo el orden de su aparición en los cuentos:

La venganza de Mylord:

> ...¿No amas? Amar es tener alas... ¿No amas? Amor es el perfume de las almas.
>
> La lengua mata más que los puñales. [95]

En el hipódromo:

> Todo amor da la muerte.
>
> El juego es la suprema sensación para aquellos que no conocen el amor, ese otro juego en que se apuesta el alma. [96]

La pasión de Pasionaria:

La gloria, sin sus hijos, no es gloria para una madre. [97]

Después de las carreras:

Hay mortajas de seda y ataúdes de palo santo, pero todos hormiguean y muerden los gusanos.

La seda se desgarra, el terciopelo se chafa, la epidermis se arruga con los años. Bajo la azul superficie de ese lago hay mucho lodo. Todas las cosas tienen su lado luminoso y su lado sombrío. [98]

Los suicidios:

El hombre no es más que un saco de carne que debe llenarse con dineros. Cuando el saco está vacío, no sirve para nada. [99]

La tumba es una palma en medio del desierto. Cada sufrimiento, cada congoja, cada angustia es un escalón de esa escala misteriosa vista por Jacob y que nos lleva al cielo.

Las ilusiones son la capa de la vejez. [100]

Crónica de mil colores:

... ese órgano de lujo, que se llama corazón y que es la causa primitiva de todos los males y todas las penas humanas.

A pesar de la revolución que cree torpemente haber abolido para siempre los títulos y señoríos, el hombre que habita el castillo o la mejor casa de campo de una aldea, es siempre el señor a los ojos de los paisanos...

Dos montañas no se encuentran, ...pero dos jóvenes sí se encuentran. [101]

Historia de un peso falso:

...no es nuevo que una señorita bien nacida se fugue con algún pinche de cocina...

Hay hombres que llegan a ministros extranjeros, a ricos, a poetas, a sabios, nada más porque son buenos mozos.

¡Qué afortunados son los pesos falsos y los hombres pícaros! [102]

Rip-Rip:

El amor es el único que ve a Dios.

Mucho tiempo antes de que uno sepa que es viejo, los demás lo saben y lo dicen. [103]

XUM

El vestido blanco:

"...la humanidad se perpetúa por ineludible ley de ingratitud." [104]

Juan el organista:

El tiempo, y sólo el tiempo, ese justiciero inexorable, venga los delitos de leso corazón.

Nada hay tan invencible seductor como una mujer en el abandono de la vida íntima.

...la muerte no se apiada nunca de los infelices. [105]

Dame de coeur:

Nunca nos hace gracia el casamiento de una antigua novia. Los jugadores no se enmiendan. [106]

Un 14 de julio:

"¡Morir! ¡Qué hermosa palabra!" [107]

Cuento triste:

Todas las rosas que encontré tenían espinas, y todos los corazones olvido.

La riqueza oculta con su manto de arlequín muchas miserias.

No ambiciones el oro, que es tan frío como el corazón de una coqueta.

Toqué a la puerta de muchos corazones y no me abrieron porque dentro no había nadie. [108]

La novela del tranvía:

La gente pobre decente es la peor traída y la peor llevada.

Los amigos llegan a cansarse de ayudar al desvalido.

¿Qué cosa es la felicidad? Un poquito de amor, un poquito de salud y un poquito de dinero.

Un espejo es un juez y es un testigo. La mujer que recibe a su amante viéndose al espejo, es ya la mujer abofeteada de la calle.

Hay besos que se empiezan en la tierra y se acaban en el infierno. [109]

La balada de año nuevo:

"¿Qué es el sabio ante la muerte? La molécula de arena que va a cubrir con su oleaje el océano." [110]

La hija del aire:

"La madre es la proyección de Dios sobre la tierra." [111]

Historia de una corista:

> "Cuando la mujer se resuelve a hacer de su belleza un negocio por acciones, el mercado mejor es un teatro." [112]

Los epigramas de Gutiérrez Nájera, esparcidos en todas las secciones de su producción en prosa, forman como un código de su doctrina filosófica. Los que se contienen en los cuentos, ya presentan la esencia de esta doctrina, ampliada en otras partes.

3. *Estilo.* Según queda indicado en el capítulo II, Gutiérrez Nájera fué uno de los anunciadores de un movimiento literario: el modernismo, que afectó modos estilísticos, tanto como el encauzamiento de nuevas vías de pensamiento.

Los literatos contemporáneos de Gutiérrez Nájera y los posteriores, discípulos y admiradores influídos por él, se encontraban bajo el hechizo del estilo del Duque, que supo expresar sus pensamientos en metáforas de ricas imágenes.

En 1896, un año después de la muerte de Gutiérrez Nájera, Antonio de la Peña y Reyes caracterizó así su estilo: "... su estilo revestíase a veces de la vaporosa elegancia, de la forma graciosa y otras de la solemne pompa, de la majestad augusta de los buenos hablistas castellanos." [113]

Por la misma época, Porfirio Parra expresó su aprecio en forma poética, hablando del conocimiento del Duque de las lenguas española y francesa, que produjeron: "... su estilo, incomparable, rico, fácil, seductor y hermoso, que durante quince años corrió como límpido manantial por el florido valle de las letras mexicanas." [114]

También en 1896, Luis G. Urbina comentó acerca de la variedad de estilo del Duque:

> Oculto detrás de distintos pseudónimos, tomaba el estilo que mejor cuadraba con el asunto; ya el de la frase galicana, coqueta, frágil y colorida, fresca y empapada en rocío, ya el de las parrafadas españolas, de grave sonoridad, que arrastran manto y caminan majestuosamente. [115]

Y Salvador Novo, en sus comentarios a las obras críticas de Gutiérrez Nájera, añade otro matiz, cuando examina su estilo a través del prisma de la preparación de sus lectores:

XUM

> ...terso y brillante, cosmopolita e intelectual, bruñido para lectores que él imaginaba conocedores de lo mejor de la época, de las poesías de Hugo, de las obras de Gautier, de Mendés o de Maupassant. Se siente tan único y tan exclusivo dentro de su época como Melville en Boston, y escribe en un lenguaje para iniciados. [116]

Las figuras retóricas de Gutiérrez Nájera llevan el sabor tan personal, que hacen reconocer inequívocamente a su creador y forman su estilo único y original. Sus símiles, de los que tanto usa y, a veces abusa, caracterizan su mundo interior y las tendencias de su pensamiento. En ellos revela su imaginación poética y su propensión de dar cuerpo y alma tanto a los objetos del mundo físico como a las ideas abstractas, a sentimientos esquivos y a sustancias incorpóreas. En sus tropos acude con frecuencia a personificaciones, y en éstas la idea de mujer es casi obsesiva. También utiliza sus amplios conocimientos de literatura clásica y moderna.

En estas páginas destacamos algunas figuras retóricas que abundan en los cuentos de Gutiérrez Nájera, para apreciar sus rasgos.

La venganza de Mylord:

> Cuando la tarde se recoge y comienzan a asomarse las estrellas —como se asoman las mujeres al balcón para mirar a sus enamorados— tú buscas la quietud alegre de la casa, abres las cartas de tus amigas, rompes la faja amarilla de los periódicos...
>
> Mira a Clara. Esa es la mujer que no ha amado jamás. Tiene ojos tan profundos y tan negros como el abra de una montaña en noche obscura. Allí se han perdido muchas almas. De esa obscuridad salen gemidos y sollozos, como de la barranca en que se precipitaron fatalmente los caballeros del Apocalipsis... Su alma es como un cielo sin tempestades, pero sin estrellas... Su corazón es frío como una moneda de oro en día de invierno.
>
> Tras las varillas flexibles del corsé, su corazón late cadenciosamente; ¡pobre niño que golpea con su manecita una muralla! [117]

En el hipódromo:

> El caballo pasea con arrogancia dentro de la pista, como una hermosa en el salón del baile... Y el caballo puede matar a su jinete en el *steeple chase*, como la dama, por casta y angelical que os parezca, puede también poner en vuestra mano el vibrante florete del duelista o el revólver del suicida.

Tus pupilas (oh mujer) despiden luces frías, como flechas de acero.

Me han dicho que no debo quererte, y por eso te amo, como José adoraba a Carmen la gitana.

Pero el "Aguila"... llega a la meta, sin una gota de sudor, altiva e impasible como el poeta que, terminada su tragedia, sale al escenario y escucha los aplausos, sin agradecerlos, como no agradece el sol las miradas sumisas de los hombres.

Un grupo de privilegiados se reúne en torno del brasero; ... las llamas rojas salen por los intersticios de la reja, como lenguas de ratones diabólicos que intentan escaparse del infierno. [118]

La pasión de Pasionaria:

¡Cómo se apena el corazón y cómo se entumece el espíritu, cuando las nubes van amontonándose en el cielo, o derraman sus cataratas, como las náyades vertían sus ricas urnas! [119]

Después de las carreras:

Berta dejó que sus trenzas de rubio veneciano le besaran, temblando, la cintura, y apagó con su aliento la bujía, para no verse desvestida en el espejo.

A poco andar dí contra el piano, que se quejó en sí bemol.

Manón es bella, como un lirio enfermo.

Sus pensamientos son como esos rapazuelos encantados que figuran en los cuentos: andan de día con la planta descalza y en camisa; pero dejad que la noche llegue, y miraréis cómo esos pobrecitos limosneros visten jubones de crujiente seda y se adornan con plumas de faisanes.

La seda acaricia como la mano de un amante, y ella sentía un deseo infinito de volver a sentir ese contacto.

Deja que duerma, con su brazo blanco pendiente fuera del colchón, como una virgen que se ha embriagado con el agua de las rosas. [120]

Los suicidios:

Como una dama después del baile, en el misterio de su tocador, iluminado por la discreta luz de sonrosada veladora, se despoja de sus adornos y sus joyas, así me he desvestido de las sencillas creencias de mi infancia. En cada libro, como las ovejas en cada zarza, he ido dejando, desgarrado, el vellón de la fe. [121]

XUM

El músico de la murga:

> ¡Con qué sandunga y qué malicia canta! ¡Esos ojos sólo salen de noche, porque están prohibidos! Cuando miran es que desnudan la navaja. Los brazos en jarras, parecen decir al majo que los quiere: ¡Ven a tomarlos!
> ... ciérranse las vidrieras de colores y esas notas transparentes y frágiles, esas notas que brillan como lágrimas y que suenan como una esquila de cristal, herida por la varita de alguna hada, se pierden y se extinguen poco a poco en la obscuridad, al amanecer... El ruiseñor ya no canta; pero el cristal solloza todavía. [122]

Crónica de mil colores:

> Las miradas de ambos jóvenes se cruzaron como un doble fuego de artillería.
> Vamos, miedosillo, consolaos y sonreídme, que os veo vuestros lindos dientes más blancos que la leche de mi hermosa vaca negra. [123]

Historia de un peso falso:

> El caballero se quedó en la fonda meditabundo y triste, ante la taza de té, la copa de Burdeos, ya sin Burdeos y el mesero que estaba parado enfrente de él como un signo de interrogación. Aquella situación no podía prolongarse. Cuando está alguien a solas con una inocente moneda falsa, se avergüenza como si estuviera con una mujer perdida.
> Allí, en el zaguán, encogido como un gatito blanco, se quedó el muchacho dormido. Dormido, sí; ¡pero apretando con los dedos de la mano derecha, que es la más segura, aquel sol, aquella águila, aquel sueño! [124]

Rip-Rip:

> Parece imposible que tengamos tanta gente y tantas cosas dentro... porque cuando los párpados caen, la mirada, como una señora que cierra su balcón, entra a ver lo que hay en su casa.
> Tenía sed... la sed que han de sentir los incendios. [125]

El vestido blanco:

> Mayo, ramillete de lilas húmedas que Primavera prende a su corpiño; Mayo, el de los tibios, indecisos sueños de la pubertad; Mayo, clarín de plata, que tocas diana a los poetas perezosos; Mayo, el que rebosa tantas flores como las barcas de Myssira: tus ojos claros se cierran en éxtasis voluptuoso y se escapa de tus

labios el prometedor ¡hasta mañana!, cual mariposa azul de entre los pétalos de un lirio. [126]

Juan el organista:

¡Qué hermosa estaba Enriqueta! Parecía un ángel vestido de sus propias alas.

En esa melodía fugitiva y doliente se revelaba la aflicción de Juan, semejante a un enorme depósito de agua del que sólo se escapa un tenue chorro. Después las ondas armoniosas se encresparon, como un bíblico lago de Tiberiades. El tema principal saltaba en la superficie temblorosa, como la barca de los pescadores sacudida por el oleaje. A veces una ola lo cubría y durante breves instantes quedaba sepultado e invisible. Pero luego, venciendo la tormenta, aparecía de nuevo airoso, joven y gallardo, como un guerrero que penetra, espada en mano, por entre los escuadrones enemigos y sale chorreando sangre, pero vivo. [127]

Dame de coeur:

... Rosa se vió ataviada para la fiesta y cubierta de flores, como una virgen a quien llevan a enterrar.

La cólera de Rosa-Thé se disipó como las sombras cuando viene el alba. [128]

Cuento triste:

¿Por qué me pides versos? Hace ya tiempo que mi pobre imaginación, como una flor cortada demasiado temprano, quedó en los rizos negros de una espesa cabellera, tan tenebrosa como la noche y como mi alma.

Mi alma es como esos pájaros viejos que no saben cantar y pierden sus plumas una a una, cuando sopla el cierzo de diciembre.

La tarde va a morir: el viento mueve sus alas como un pájaro cansado.

Las ilusiones cantaban en su alma como una bandada de ruiseñores; se casó y la engañaron. [129]

Los amores del cometa:

Venus le provocaba con su voluptuoso parpadeo de media noche, como si ya tuviera sueño y quisiera volver a casa acompañada.

Tuve, pues, que esperarle en pie y armado, como aguarda un celoso al amante de su mujer, para darle, al pasar, las buenas noches.

XUM

La luna, esa gran bandeja de plata en donde pone el sol monedas de oro, se escondía, desvelada y pálida, en Oeste. Los luceros y yo teníamos frío. [130]

La mañana de San Juan:

El cielo está muy limpio, como si los ángeles lo hubieran lavado por la mañana; llovió anoche, y todavía cuelgan de las ramas brazaletes de rocío que se evaporan luego que el sol brilla, como los sueños luego que amanece. [131]

La novela del tranvía:

El cobrador sacude su sombrero, y un benéfico rocío baña las caras de los circunstantes, como si hubiera atravesado por enmedio del vagón un sacerdote repartiendo bendiciones a hisopazos.

... la ciudad de México... Es una gran tortuga que extiende hacia los cuatro puntos cardinales sus patas dislocadas.

Esa mujer es como las papas; no se fíen ustedes, aunque las vean tan frescas en el agua: queman la lengua. [132]

La balada de año nuevo:

"Sus cabellos rubios le forman como la aureola de un santito." [133]

La hija del aire:

Es una niña. Sus delgados bracitos van tal vez a quebrarse; su cuello va a troncharse y la cabeza rubia caerá al suelo, como un lirio cuyo delgado tallo tronchó el viento.

A ratos, sólo alcanzo a ver una flotante cabellera rubia, suelta, como la de Ofelia, que da vueltas y vueltas en el aire. [134]

Historia de una corista:

El dinero se iba alejando de mí, como las golondrinas cuando llega el invierno y los amigos cuando llega la pobreza.

Hay hombres que a fuerza de vivir entre panes de azúcar se acostumbran a desmigajar su fortuna como un terrón puesto dentro del agua. [135]

III. RESUMEN

Dedicamos el capítulo v al estudio de la técnica de los cuentos de Gutiérrez Nájera. En la introducción esbozamos las aptitudes del Duque en el campo de las letras creadoras y establecimos los caracteres del género del cuento, para el que tan buena disposición había en el temperamento de Gutiérrez Nájera. Indicamos temas que atraían su atención, siempre los que conciernen al hombre y a sus problemas emotivos, con tendencia hacia el desenlace trágico y con arte delicado para pintar el dolor humano.

En el estudio de la construcción de los cuentos pudimos señalar que la anécdota es el elemento secundario y que cede su importancia al análisis de las relaciones humanas, en el que sobresale el Duque.

Fijamos la atención en los recursos de técnica literaria: unidades de lugar, de tiempo y de personaje; suspensión, repetición y puntos de observación, y la trabazón dentro del tema, creando un ambiente personal najeriano.

Después de analizar los tipos de introducciones y conclusiones, continuamos con el estudio de los tipos humanos, estableciendo rasgos comunes entre los protagonistas: hombres, mujeres y niños. Observamos de qué tipos humanos se valió el artista para sus modelos y reconstruímos el concepto de la humanidad, de acuerdo con la imaginación del autor. Señalamos que los hombres de Gutiérrez Nájera tienen una afinidad espiritual con su creador. Para explicar las propensiones de los tipos femeninos, nos servimos de las ideas expresadas por el autor en sus artículos de la serie *Crítica social*, y vimos que sus niños siempre tienen ciertas características.

Para precisar más la personal aportación de Gutiérrez Nájera hicimos un breve estudio comparativo de su producción con varios cuentos representativos de algunos cuentistas de fama internacional, como Poe, Valera, Stevenson, Maupassant y Chéjov, anotando rasgos de parecido y contraste.

En el análisis de los elementos idiosincrásicos vimos la fértil fantasía imaginativa del escritor, la cual se expresa en la personificación antropomórfica de los fenómenos de la naturaleza y de los objetos del mundo físico, y en el empleo del elemento sobrenatural.

Finalizamos el capítulo con el estudio de la doctrina filosófica de Gutiérrez Nájera, según se desprende de los epigramas, intercalados en la narración de los cuentos, y de su estilo tan personal, valiéndonos de ejemplos en que las ideas se expresan por medio de figuras retóricas, artísticamente matizadas.

ALEXANDER KOSLOFF,
Los Angeles, California.

NOTAS

57 "Juan el organista", *op. cit.*, p. 26.

58 "Crónica de mil colores", *op. cit.*, p. 100.

59 "La novela del tranvía", *op. cit.*, pp. 101-102. *Cf. ante*, p. 184.

60 *Ibid.*, p. 105. *Cf. ante*, pp. 186-187.

61 "El matrimonio", "Las mujeres de talento", *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera*, Prosa, crítica social, tomo segundo. (México: Tip. de la Oficina Impresora del Timbre, Palacio Nacional, 1903), pp. 421-426 y 427-431.

62 *Ibid.* ("El matrimonio"), p. 423.

63 *Loc. cit.*

64 *Ibid.*, p. 424.

65 *Ibid.* ("Las mujeres de talento"), pp. 428-429.

66 *Ibid.*, p. 429.

67 *Loc. cit.*

68 *Ibid.*, pp. 429-430.

69 *Ibid.*, p. 430.

70 *Ibid.*, pp. 430-431.

71 *Ibid.*, p. 431.

72 *Loc. cit.*

73 "La hija del aire", *Manuel Gutiérrez Nájera*, Cuentos Frágiles, *op. cit.*, p. 121. *Cf. ante*, p. 160.

74 "Historia de un peso falso", *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera*, Prosa, cuentos color de humo, tomo primero, *op. cit.*, pp. 114-115. *Cf. ante*, pp. 132-133.

75 *Ibid.*, p. 114.

76 "El vestido blanco", *op. cit.*, p. 19.

77 "Juan el organista", *op. cit.*, pp. 31-32.

78 "La mañana de San Juan", *Manuel Gutiérrez Nájera*, Cuentos Frágiles, *op. cit.*, p. 93.

79 *Ibid.*, p. 94.

80 "La balada de año nuevo", *op. cit.*, p. 111.

81 *Ibid.*, p. 114.

82 "La hija del aire", *op. cit.*, p. 120.

83 *Cf. ante*, p. 108.

84 Para el contenido de estos cuentos, *Cf.* Apéndice de la tesis, pp. 317-338.

85 *Cf.* pp. 133-142 y 188-201.

86 *Cf.* Apéndice, pp. 333-335.

87 *Cf.* Apéndice, p. 336.

88 *Cf.* pp. 112-113 de la tesis.

89 *Cf.* p. 129.

90 *Cf.* pp. 176-177.

91 *Cf.* pp. 195-196.

92 *Loc. cit.*

93 *Cf. ante*, pp. 12-15.

94 Luis G. Urbina, "Confidencias" (a Carlos Díaz Dufóo), *Revista azul*, (México), 4:220, febrero 2, 1896.

95 "La venganza de Mylord", *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera*, Prosa, cuentos frágiles, tomo primero, *op. cit.*, pp. 12, 16.

96 "En el hipódromo", *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera*, *op. cit.*, p. 22.

97 "La pasión de Pasionaria", *loc. cit.*

XUM

98 "Después de las carreras", *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera, op. cit.*, p. 40.

99 Hay un epigrama de sentido opuesto en otra parte, que dice: "La fe es la mano que está tendida siempre, el bolsillo que nunca se vacía, el corazón que eternamente late." "La fiesta de la Virgen", *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera*, Prosa, crónicas y fantasías, tomo primero, *op. cit.*, pp. 162-163.

100 "Los suicidios", *op. cit.*, pp. 50, 51.

101 "Crónica de mil colores", *op. cit.*, pp. 101, 102.

102 "Historia de un peso falso", *op. cit.*, pp. 111, 113, 114.

103 "Rip-Rip", *op. cit.*, pp. 5, 6.

104 "El vestido blanco", *op. cit.*, p. 20.

105 "Juan el organista", *op. cit.*, pp. 31, 38, 41.

106 "Dame de coeur", *Manuel Gutiérrez Nájera*, Cuentos color de humo, *op. cit.*, p. 50.

107 "Un 14 de julio", *op. cit.*, p. 63.

108 "Cuento triste", *op. cit.*, pp. 69, 70, 73.

109 "La novela del tranvía", *op. cit.*, pp. 102, 103, 108.

110 "La balada de año nuevo", *op. cit.*, p. 115.

111 "La hija del aire", *op. cit.*, p. 121.

112 "Historia de una corista", *op. cit.*, p. 130.

113 Antonio de la Peña y Reyes, artículo, *Revista azul*, 4:219, febrero 2, 1896.

114 Porfirio Parra, "Manuel Gutiérrez Nájera", *Revista azul*, 4:299, marzo 8, 1896.

115 Urbina, *loc. cit.*, pp. 27-28.

116 Salvador Novo, Prólogo a *Manuel Gutiérrez Nájera: Prosa selecta*, (México: W. M. Jackson, Inc., Editores, 1948), p. 9.

117 "La venganza de Mylord", *op. cit.*, pp. 11, 12, 13.

118 "En el Hipódromo", *op. cit.*, pp. 22, 23, 24.

119 "La pasión de Pasionaria", *op. cit.*, p. 28.

120 "Después de las carreras", *op. cit.*, pp. 37, 38, 39, 40, 41, 42.

121 "Los suicidios", *op. cit.*, p. 51.

122 "El músico de la murga", *op. cit.*, pp. 89, 89-90.

123 "Crónica de mil colores", *op. cit.*, pp. 102, 105.

124 "Historia de un peso falso", *op. cit.*, pp. 112, 116.

125 "Rip-Rip", *op. cit.*, pp. 5, 11.

126 "El vestido blanco", *op. cit.*, p. 15.

127 "Juan el organista", *op. cit.*, pp. 43-44, 44.

128 "Dame de coeur", *op. cit.*, pp. 53, 54.

129 "Cuento triste", *op. cit.*, pp. 69, 70-71, 71.

130 "Los amores del cometa", *op. cit.*, pp. 79, 81, 82.

131 "La mañana de San Juan", *op. cit.*, p. 89.

132 "La novela del tranvía", *op. cit.*, pp. 99-100, 100, 105.

133 "La balada de año nuevo", *op. cit.*, p. 113.

134 "La hija del aire", *op. cit.*, p. 120.

135 "Historia de una corista", *op. cit.*, p. 131.

XUM

"La azul sonrisa"

Disquisición sobre la adjetivación modernista

I

Todas las caracterizaciones del movimiento modernista en la literatura hispánica e hispanoamericana, empezando con la de Valera [1] hasta la más reciente, la de Henríquez Ureña, [2] contienen aspectos que por su ambigüedad y generalización se pueden atribuir tanto al modernismo como al movimiento literario anterior.

En general, estas son las principales características [3] que se han atribuído al modernismo en los sesenta y seis años transcurridos desde que Valera elogió el *Azul* de Darío: cosmopolitismo, exotismo, individualismo, esteticismo, pesimismo, escepticismo, amoralismo, aislamiento, melancolía.

Pero a excepción del cosmopolitismo y del esteticismo, ninguno de estos atributos pertenece exclusivamente al modernismo, pues en grado mayor o en grado menor, los demás han sido también características del romanticismo — a tal extremo que Onís define el modernismo como un nuevo romanticismo. [4]

Sin embargo, aunque la caracterización del modernismo sea vaga o ambigua, y aunque entre los estudios dedicados a los modernistas haya tanta disensión como hubo entre los partidarios y antagonistas del gongorismo, lo innegable es que la poesía modernista tiene un sello que la hace inconfundible. Tan inconfundible, que con plena certidumbre se puede decir, al leer cualquier poema en español, si fué escrito antes o después de Darío. ¿Cómo es posible esto? Por medio del vocabulario poético.

XUM

II

La bibliografía del modernismo, a medida que nos acercamos al sexagésimo aniversario del triunfo de *Prosas profanas*, asciende a proporciones pasmosas, desde opúsculos de dos páginas hasta tesis doctorales cúbicas. Lo notable de la mayor parte de esta producción desgraciadamente, es su carencia de valor crítico, pues casi toda ella padece la endemia de la crítica en español: ampulosidad, falta de precisión, sobreabundancia de generalización, prejuicio.

Por esta razón forman admirable contraste los estudios de un reducido grupo de investigadores: estudios que demuestran la potencialidad de un método de análisis crítico que combina amplios conocimientos e intuición artística con los instrumentos de la investigación moderna. Estos críticos —Alonso, Díaz-Plaja, Henríquez Ureña, Marasso-Rocca, Monner Sans, Salinas, Torres-Rioseco— [5] ya nos alumbran el tesoro oculto en la literatura modernista.

Existen excelentes estudios en torno a varios de los mejores poetas. También hay investigaciones de las influencias y fuentes extranjeras, caracterizaciones de los precursores, y varias antologías. *Lo que no existe es un estudio general de la dicción poética del modernismo.*

Es curiosa esta omisión en la crítica del modernismo, especialmente si se recuerdan los excelentes estudios estilísticos y lingüísticos en español de Alemany, Amado y Dámaso Alonso, Bousoño, [6] y en inglés los de Miles, Tate y Yule. [7] El hecho de que estos eruditos se hayan dedicado al estudio del vocabulario poético, parece contradecir la opinión de un crítico norteamericano, de que "las palabras no determinan nada en el poema; al contrario, ellas son determinadas por todo lo demás. Las palabras son lo único que vemos y oímos, y, sin embargo, las rigen cosas imperceptibles que de ellas se infieren. Cuando una poesía nos mueve, no son las palabras —salvo por su ritmo y sonido— las que nos mueven; muévennos las cosas cuyos símbolos son las palabras." [8] ¿Cabe mayor confusión? El vocabulario, no hay que olvidarlo por su denotación, es armazón in-

dispensable del poema, cualesquiera que sean sus demás valores accidentales.

Además ¿es verdad que sólo nos mueven las cosas y no las palabras por sí solas? Si así fuera, la paráfrasis en prosa produciría un efecto tan conmovedor como el poema, y en la traducción de una obra no se perdería el más leve matiz. Pero lo cierto es que hay más que una simple equivalencia o correspondencia entre el símbolo y lo concreto. La palabra no es mera divisa del objeto, concepto o estado afectivo. La palabra, como la criatura, es viable, y tiene sus evocaciones y asociaciones históricas, literarias y artísticas.

Piénsese, por ejemplo, en el cisne, ese alado aristócrata de las zoología modernista. La palabra "cisne" en un poema ¿no significa acaso algo más que una hermosa ave que flota tranquilamente en el estanque? Recuérdense algunas de las evocaciones que forman el aura de esta palabra: Leda y Júpiter; el caballero Lohengrín (el de Eschenbach tanto como el de Wagner); la constelación; los poetas que han utilizado este símbolo: Garcilaso, Góngora, Quevedo, Mallarmé, Darío, González Martínez; y en la música: Wagner, Saint-Saëns, Tschaikowsky, Sibelius. Piénsese también en los atributos simbólicos del cisne: blancura, pureza, sensualidad, melodía, el poeta, la interrogación implícita en la forma de su cuello. Y si se comprende que la plurivalencia emotiva del símbolo no está en la creación sino en el nexo creador-receptor (el buen lector re-crea), se verá que las asociaciones de la palabra "cisne" importan mucho más que el cisne de pluma y huesos.

La norma que rige al poeta cuando escoge su vocabulario, no es el diccionario de rimas sino su sensibilidad lingüística. El carácter de su dicción poética forzosamente determinará el temple de su visión poética y para que el poema realice su propósito, el poeta tendrá que dominar un vocabulario adecuado. Mientras más grande sea el dominio de su medio de expresión, por más limitado que éste sea, tanto mayor será el poeta; mientras más intensa sea su habilidad artística, mayores serán sus conceptos.

Pero la dicción poética refleja algo más que la medida del poeta: refleja también la sensibilidad de la época. Cualquier época poética presupone una visión y un estilo que le pertenecen inconfundiblemente. Los estudios de Dámaso Alonso acerca de la poesía de

XUM

San Juan de la Cruz y de Góngora, explican el carácter de la dicción y estilo del clasicismo y el barroco. En los modernistas había un gusto determinado por ciertas metáforas, expresiones y colores, el cual impone un sello característico a sus obras. Así es que, por medio del vocabulario poético, se puede decir acerca de cualquier trozo de poesía que fué escrito en tal o cual época. Muchos versos de Jaimes Freyre pudieran haber sido escritos por Darío; muchos poemas de Darío, en cambio, son inimitablemente suyos. Esto es así porque el estilo tiene dos aspectos, uno temporal y el otro personal. Con frecuencia el gran poeta impone su estilo a su época, y sus contemporáneos reflejan la influencia de su personalidad y de sus aciertos poéticos. El propósito de este ensayo consiste en estudiar un aspecto del vocabulario poético modernista y de esa manera contribuir a la definición de la sensibilidad de este movimiento, en la poesía de España y de Hispanoamérica.

III

Los aspectos de un estilo poético son numerosos. La poesía modernista, al subrayar problemas de índole estrictamente poética, abandona los propósitos del romanticismo y busca un rigor de expresión con el cual pueda reemplazar el medio difuso de la época anterior. Dicho rigor —y esto es lo importante del caso— adiestra a los poetas en la realización de los efectos que buscan. Y así acontece con la poesía modernista: requiere concentración, porque, como cualquier fase en la historia de la poesía, se caracteriza por las palabras que escoge y según la manera como las arregla —por su léxico y su sintaxis—, se deduce que mientras más consciente sea la época de los problemas de la dicción poética, tanto más exigente será su medio de expresión. Los modernistas, fieles a su disciplina poética y artística, crean problemas de lenguaje cuya resolución es de incalculable utilidad para la interpretación y valoración de la poesía del movimiento.

De todos los elementos del lenguaje como vehículo de expresión poética, el adjetivo, por su carácter subjetivo y estimativo (abstrae, humaniza, valoriza) y por sus fluctuaciones de una época a otra, es el más interesante. Como índice de dicción, nada explica

mejor una época poética que la historia de sus adjetivos característicos. Así, por medio de tal historia, podemos distinguir el adjetivo clásico, romántico, modernista, postmodernista. Los valores poéticos del adjetivo pueden surgir del adjetivo mismo, de una asociación de sustantivo y adjetivo, de su anteposición o postposición, etc., pero sea cual fuere su valor, el adjetivo es indudablemente uno de los mejores guías para penetrar en la selva de la poesía.

IV

Para ver más claramente la diferencia entre el romanticismo y el modernismo, busquémosla en los poetas, y no en sus atributos que, según ya hemos visto, suelen ser ambiguos, sino en sus poesías. Analicemos, utilizando el adjetivo como clave diferenciadora, dos poesías de dos poetas típicos de sus épocas. Para que la analogía sea más exacta, escojamos la forma del soneto y en la temática, el símbolo, por antonomasia, de los dos movimientos, el ruiseñor y el cisne:

A UN RUISEÑOR

Canta en la noche, canta en la mañana,
ruiseñor, en el bosque tus amores;
canta, que llorará cuando tú llores
el alba perlas en la flor temprana.

Teñido el cielo de amaranto y grana,
la brisa de la tarde entre las flores
suspirará también a los rigores
de tu amor triste y tu esperanza vana.

Y en la noche serena, al puro rayo
de la callada luna, tus cantares
los ecos sonarán del bosque umbrío.

Y vertiendo dulcísimo desmayo,
cual bálsamo suave en mis pesares,
endulzará tu acento el labio mío.

(Espronceda)

XUM

EL CISNE

Fué en una hora divina para el género humano.
El Cisne antes cantaba sólo para morir.
Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano
fué en medio de una aurora, fué para revivir.

Sobre las tempestades del humano océano
se oye el canto del Cisne; no se cesa de oír,
dominando el martillo del viejo Thor germano
o las trompas que cantan la espada de Argantir.

¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la Hermosura la princesa inmortal,

bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.

(Darío)

La diferencia más patente consiste en la densidad adjetival: Espronceda emplea nueve adjetivos; Darío, catorce. Esto, desde luego, no indica por sí solo ni mayor precisión poética ni enriquecimiento del léxico, los cuales dependen no de la cantidad sino de la calidad de la adjetivación. La prueba está en la posibilidad de suprimir el adjetivo. Si hacemos esto, se verá que la mayoría de los adjetivos del soneto de Espronceda o son enteramente ociosos o, por lo trillado, nos dicen poco más que nada. El primero, *temprana*, no hace más que repetir la noción del substantivo *alba* en el mismo verso; "amor *triste*" y "esperanza *vana*", en el segundo cuarteto, son frases hechas. La imagen del primer terceto pierde efectividad, al emplear la "noche *serena*" de fray Luis, porque el poeta romántico poco tiene de serenidad. Los epítetos *puro* y *callada*, como no tienen ni evocación ni precisión individualizadora, se pueden suprimir sin que la *imagen* (no otros elementos del poema) sufra menoscabo:

Y en la noche serena, al rayo
de la luna, tus cantares
los ecos sonarán del bosque umbrío.

Y aun la última imagen "bosque *umbrío*", poco se diferencia de la *selva oscura* de Dante, pero claro que no tiene la intención alegórica

del florentino. Compárese esta imagen modernista de la luna y se verá la diferencia de adjetivación:

> tu rostro de ultratumba bañe la luna casta
> de compasiva y blanca luz

Si se suprimen los adjetivos en estos versos, se pierde la alusión a Diana, la casta diosa, enemiga de los centauros (el "tropel equino" del verso que precede a los citados) y también la alusión a Pierrot, el enamorado de la luna, cantado por Verlaine, a quien se dirige aquí Darío.

La figura "bálsamo *suave*", en el último terceto del soneto romántico, es de una tautología absurda. Casi no cabe mayor pobreza de adjetivación. Ningún propósito valorativo se ve en la selección de adjetivos que nada contribuyen a la precisión, ni de la emoción ni de la imagen. Evidentemente, la única función del adjetivo, en el soneto de Espronceda, es la de llenar el verso.

La adjetivación del soneto de Darío, en cambio, es de imprescindible utilidad para crear el efecto del poema. Casi sin excepción, ninguno de los adjetivos se puede suprimir, sin pérdida de algún efecto poético. En el primer verso los dos adjetivos forman un contraste, *divino-humano*, que se reitera en el segundo cuarteto, y el segundo de estos adjetivos, doblemente enfático por ser remate del verso y elemento de rima (proceso bastante frecuente en la poesía modernista), se repite en la rima interna del primer verso en el segundo cuarteto "*humano* océano". *Humano*, descriptivo en el primer caso, metafórico en el segundo, es en ambos rigurosamente exacto. *Wagneriano* y *germano*, adjetivos inusitados en la poesía española, representan el exotismo y cosmopolitismo modernista, el interés por tierras, temas y tiempos bastante alejados de lo rutinario. Luego la exhortación del primer terceto al Cisne, ave simbólica (nótese las mayúsculas), "pájaro *sacro*" (nótese lo clásico del latinismo), porque el cisne es la encarnación del dios. El colorido en este terceto no tiene nada de caprichoso. Helena es blanca porque es criatura del cisne, cuya ala es de "blancura eucarística", y por lo tanto símbolo de pureza. Además, el contraste entre la *blanca* Helena y el huevo *azul* de Leda inmediatamente nos revela el afán pictórico, lo que hay de parnasiano en el modernista. Lo de sacro pájaro encuentra algo como un eco sacrílego en el segundo verso del terceto "de gra-

XUM

cia llena", fraseología de la oración a la Virgen (el soneto es de *Prosas profanas*). En el último terceto vemos la respuesta del modernista a la acusación de orfebrerismo: si la Helena del mito, es decir el Arte, fué la materialización del culto de la belleza ("siendo de la Hermosura la princesa inmortal"), ahora, bajo el impulso de los nuevos poetas, conscientes de su inspiración pero también de su disciplina ("gloria de luz y de armonía"), Helena, es decir la Poesía, será la aspiración a la eternidad y pureza ideal.

El juego u oposición de sensaciones que vemos en los tercetos —colores, luz, sonido— es aquí un atisbo de lo que más tarde será toda una profusión de sinestesias. Veamos las consecuencias de esta tendencia, en otro soneto:

ROSA DEL SANATORIO

Bajo la sensación del cloroformo
Me hacen temblar con alarido interno,
La luz de acuario de un jardín moderno
Y el amarillo olor del yodoformo.

Cubista, futurista y estridente,
Por el caos febril de la modorra
Vuela la sensación, que al fin se borra,
Verde mosca, zumbándome en la frente.

Pasa mis nervios, con gozoso frío,
El arco de lunático violín,
De un sí bemol el transparente pío

Tiembla en la luz acuaria del jardín,
Y va mi barca por el ancho río
Que separa un confín de otro confín.

Otra vez la misma densidad adjetival modernista: catorce adjetivos. Lo más interesante de este soneto de Valle Inclán son las dos sinestesias: la olfativa del primer cuarteto, "*amarillo* olor", y la auditiva del primer terceto, "*transparente* pío". Pero también hay interesantísimas figuras: la metáfora "alarido *interno*" (primer cuarteto); el oximoron "*gozoso* frío" (primer terceto); alusiones a la pintura, la poesía y la música de la postguerra: la sensación, por su vuelo, colorido y sonido, es una "*Verde* mosca", " *Cubista, futurista* y *estridente*". El substantivo de la frase preposicional con función de adjetivo, "La luz *de acuario*" (primer cuarteto), se convierte en

adjetivo neológico "luz *acuaria*" en el último terceto. La magnífica imagen, "*lunático* violín" (primer terceto), es de interesante plurivalencia: el violín es lunático o en el sentido etimológico del adjetivo o por la demencia de la persona que lo toca o de la música que se produce.

El efecto de esta adjetivación es de externar la inquietud del poeta, presentando un ambiente de pesadilla y de inestabilidad, por medio de la visión hiperestésica de un enfermo; pero la visión particular fácilmente se puede extender y generalizar a la visión o reflejo de la vida contemporánea ("un jardín moderno").

El ligero análisis de estos tres sonetos nos muestra un hecho comprobable: *la poesía modernista utiliza más recursos poéticos y con mayor precisión que el romanticismo.* Aunque los dos movimientos consideran que la esencia de la poesía es nuestra emoción, nuestra intimidad, y que lo más importante de la poesía es el elemento lírico, el romanticismo, convencido de que la emoción en sí es poética, muestra un profundo desdén por la forma; *el modernismo, en cambio, se hace cargo de que la emoción es poética sólo en la medida en que es comunicable, y que para ser comunicable la emoción requiere forma.*

Los dos sonetos modernistas que hemos examinado son mucho más ricos en expresividad, gracias en gran parte a su adjetivación; pero no representan más que un pequeño indicio del adelanto en el uso del adjetivo. Un estudio de la poesía de media docena de modernistas nos revelará los siguientes elementos característicos de su adjetivación:

Plurivalencia

Según Saussure, una palabra, o lo que él llama "el signo lingüístico", "no une una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica".[9] Dice además, y esto es lo importante para nuestro propósito, que la imagen acústica "no es el sonido material, puramente físico, sino la huella psíquica de tal sonido, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos." Por plurivalencia, pues, entendamos las múltiples "huellas psíquicas" de tal o cual voca-

XUM

blo; es decir, la cargazón de asociaciones, evocaciones y alusiones que la palabra arrastra por su historia, sonido, ritmo, ortografía, etc. Ejemplos de plurivalencia adjetival modernista:

El olímpico cisne de nieve
. . . . . .
lustra el ala *eucarística* y breve
(Darío, *Blasón*)

"Eucarística", es decir, devoción, emoción religiosa, actitud hierática y litúrgica hacia la imagen descrita, el sacramento de la Misa, la blancura de las vestiduras del sacerdote, de los acólitos, del altar, etc.

Y la fuente de plata modula su risa *de cristal*
(Valle-Inclán, *Cuento de abril*)

"De cristal" connota el sonido cristalino, la transparencia y la tersura del agua.

Ciña mi cuello el lazo de tus brazos,
llamaradas *ebúrneas*, desprendidas
de la amorosa hoguera de tu cuerpo.
(Jaimes Freyre, *Al infinito amor*)

"Ebúrneas", es decir, brazos blancos o pálidos como el marfil, tersos como el marfil, y de molde artístico como figuras de marfil.

Galán desmemoriado y elegante,
surge en un *grácil* paso de gavota.
(Manuel Machado, *L'Indifférent*)

"Grácil" quiere decir esbelto, pero la intención del poeta le da el significado de "gracioso"; así es que el adjetivo tiene doble función: se refiere a la persona y, por metagoge, a la acción.

Sinestesias y colorido simbólico

La sinestesia, fenómeno psicológico de la concomitancia de las sensaciones, encuentra su más famosa ilustración en los sonetos *Correspondances* de Baudelaire y *Les Voyelles* de Rimbaud, pero in-

dudablemente no es cosa nueva en la experiencia poética, pues, según Darío, los ancianos homéricos celebraban la hermosura de Helena con una voz: "lilial". [10] Y según la tradición mántica, en el oráculo de Trofonio, para interpretar el augurio, era preciso "oír la luz hablar", [11] (porque el vaticinio se efectuaba por medio de las chispas de la lámpara del templo). Baste notar que con el ímpetu que recibe del simbolismo francés, la asociación sinestética, que en su forma más general en un principio era simplemente audición coloreada, pasa al modernismo y en manos de sus artistas se transforma en una serie de brillantes combinaciones visuales, auditivas, olfativas, táctiles y gustativas. Dado el carácter absolutamente subjetivo de la sinestesia, por influencia de la analogía, los colores modernistas también adquieren atributos simbólicos que realzan el interés de los adjetivos cromáticos tradicionales.

En el fonismo que sigue (la imagen es gongorina), el adjetivo se refiere al rumor del agua de la fuente:

> Y mientras la hermosa juega
> con el *sonoro* diamante,
>
> (Darío, *Canción a la manera de Valtierra*)

En Darío son casi innumerables los ejemplos de fonismos y fotismos del tipo "risa *de plata*", "*sonoro* marfil", "verso *azul*", "arpegios *áureos*", etc., y frecuentísimas también son las metáforas simbólicas a base de adjetivos cromáticos:

> Furias *escarlatas* y *rojos* destinos
>
> (*Canto de la sangre*)
>
> flores *sangrientas* de labios carnales
>
> (*Pórtico*)
>
> un *blanco* horror de Belcebú
>
> (*En elogio del Ilmo. señor obispo de Córdoba, fray Mamerto Esquiú, O. M.*)

La influencia sinestética se ve en estos versos de *El sendero innumerable* de Pérez de Ayala:

> Brota la espuma cándida sobre el abismo negro
> y sobre la amargura de tus entrañas hay

un inefable alegro, un clamoroso alegro
de esperanza, un alegro *plata, azul, verdegay.*

(*El alegro*)

En Valle-Inclán, como para la fecha de *La pipa de Kif* (1919) y *El pasajero* (1920), las tentativas e iniciaciones del Darío de *Azul* y *Prosas profanas* ya eran bienes mostrencos de la poesía y el poeta español ya está completamente inmerso en la corriente modernista —como no lo estaba en su primer libro de poesía, *Aromas de leyenda* (1907)— encontramos mucho más tipos sinestéticos y simbolismos cromáticos que en Darío:

... las cornetas
Dan su voz como *rojas* llamaradas

(*Marina norteña*)

Y la vida, como un *luminoso* canto

(*Rosa de melancolía*)

¡Sois de los vitrales
De las catedrales,
Soles *musicales*!

(*Vitrales*)

Agria y triste brota
La luz....

(*Vista madrileña*)

Por el *encendido* canto de su boca

(*La rosa del sol*)

En mi pecho daba su canto
El ave azul de la quimera

(*Rosa de mi abril*)

Rojo pecado tus labios son

(*Rosa de Turbulus*)

Pasa el inciso *transparente*
De la voz que pregona: ¡Agua,
Azucarillos y aguardiente!

(*Resol de verbena*)

Cantaba un ruiseñor
Y era *de luz* su trino.

(*Milagro de la mañana*)

En mi pipa el humo de su grito *azul*

(*La pipa de Kif*)

¡Es tan larga y tan *roja* la historia
de tu puñal y de tu lanza!

(*Voces de gesta*)

Siento la *negra* angustia del pecado

(*Rosa gnóstica*)

Matización

De la escuela simbolista también, adquieren los modernistas el gusto por el matiz, otro valor poético desconocido o desdeñado por los románticos:

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la Nuance!

Ya vimos que el modernismo no se contenta con decir simplemente que el ala del cisne es blanca, sino que le da un valor plurivalente llamándola "eucarística", y que frecuentemente el adjetivo cromático adquiere valores sinestéticos o simbólicos, y así enriquece el modernismo su dicción poética. Añadamos la influencia de otra escuela francesa, el impresionismo pictórico, y veremos cómo a menudo el colorido modernista refleja maravillosamente la paleta del pintor moderno:

El mar como un vasto cristal *azogado*
refleja la lámina de un cielo *de zinc*

(Darío, *Sinfonía en gris mayor*)

Azul cobalto el cielo, gris la llanura

(Fco. A. de Icaza, *Paisaje de sol*)

Aquí hay luz, vida. Hay un mar
de cobalto aquí, ...

(Darío, *A Rémy de Gourmont*)

XUM

Todo el ocaso es *amarillo limón*
(Juan Ramón Jiménez, *Tenebrae*)

(La tarde):
apuntó en su matiz *crisoberilo*
una sutil decoración morada.
(Lugones, *Delectación morosa*)

(La luna):
vertía sobre el polvo su *amarillo naranja*
(Valencia, *San Antonio y el Centauro*)

Nótense las repetidas sinestesias y el delicado matiz del alba, en el primer cuarteto de este soneto de Herrera y Reissig:

Ríe estridentes glaucos el valle; el cielo franca
risa de azul; la aurora ríe su risa *fresa,*
y en la era en que ríen granos de oro y turquesa
exulta con cromático relincho una potranca...
(*La casa de la montaña*)

Valle-Inclán es acaso el poeta más pictórico de los modernistas, en su técnica colorista. Compárese la precisión de matices, en estos ejemplos:

El cielo tiene dos estrellas
Pintadas, y una luna *azul cobalto*
(*Marina norteña*)

Tres destartaladas
Carretas pintadas
De *azul ultramar*
(*Vista madrileña*)

Azul de Prusia son las figuras
Y *de albayalde* las cataduras
(*El crimen de Medinica*)

Los olivos de *azul cobarde,*
El campo *amarillo de cromo*
(*Resol de verbena*)

Cosmopolitismo y exotismo lingüístico

El americano, por razones históricas, étnicas y culturales, es un verdadero *politês* del cosmos. Darío varias veces expresa ese anhelo de ciudadanía universal: "yo soy de los países pindáricos en donde hay vino viejo y cantos nuevos. Yo soy de Grecia, de Italia, de Francia, de España". [12] Y la temática de la poesía modernista es un mapamundi — un mapamundi histórico:

> y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
> y muy moderno; audaz, cosmopolita

El adjetivo refleja la tendencia general del modernismo. El cosmopolitismo y el exotismo temático lo representan neologismos de fuentes variadas; vocabulario técnico de las artes y las ciencias, substantivos con fuerza adjetival, galicismos, el uso de adjetivos en sentido etimológico, etc. El caudal de estas innovaciones es enorme; pero las listas selectas que siguen darán al lector una idea de su riqueza — recuérdese que se refiere aquí solamente a los adjetivos:

DARIO:

Neologismos: alucinante, apelotonado, arcangélico, barriolatinesco, benevolente, broncíneo, carnavalesco, dúlcido, erecto, espectral, extrahumano, fálico, fluídico, funambulesco, gelásnico, hermosillesco, hilarante, hímnico, hindú, icónico, jocundo, jupiterino, luciferino, matinal, miliunanochesco, monoculizado, montmartresco, ormuzino, pactolizante, pasional, septicorde, talismánico, venusino, verleniano, volteriano, wagneriano.

Galicismos: banal, espeso, macabro, picante, pimpante.

En el siguiente ejemplo, Darío emplea el adjetivo en sentido etimológico, más bien que moderno:

> yo al *flamante* amor entrego
> la vendimia de mi vida
> bajo pámpanos de fuego.
>
> (*Dezir*)

Lo mismo se puede decir de estas imágenes: "invasión *aquilina*", "carroza *argentina*", "torre *argentina*", "tropel *equino*".

XUM

VALLE-INCLAN:

Neologismos: abrileño, alucinante, cubista, demiúrgico, enllamarado, esenciado, espectral, funambulesco, futurista, lueño, luzbeliano, matinal, senecto, septembrino, siluetado, tardecino, terebíntico, venusino.

Galicismos: eclatante, macabro, pimpante.

Substantivos adjetivados: *brujo* perfil; tarde *calina*; flor *digital*; *flautistas* burros; mulos *hastiales*; cuentos *labriegos*; sayo *perejil*; *púgil* donaire; sayo *toronjil*; paja *trigal*; ojo *zahorí*.

MANUEL MACHADO:

Neologismos: apachesco, aurirrosado, auroral, banal, crino, eglógico, fremente, funambulesco, inverniego, lumíneo, matinal, miliunanochesco, mingente, monstrófico, políptico, semivirginal, sicalíptico, tépido.

Substantivos adjetivados: cantar *canalla*; aurora *perla*; noche *sultana*; cantar *veneno*.

HERRERA Y REISSIG:

Neologismos: acrobátil, carmeso, contricto, corínteo, eglógico, en-, rulado, escandinávico, esfíngido, espectral, estigio, flavescente, funambulesco, gazcuño, gluglutante, miliunanochesco, matinal, mómico. obnubilado, opioso, ossiánico, poeniánico, prerrafaelístico, rascahuesos, sádico, silente, somnoliento, suicidante, supersustancial, tartarinesco, tintinante, tintinambulante, ultraterrestre, uncioso, venusino, venuso, verdegueante, virgíneo, wagneriano.

Galicismos: lilial, macábrico, macabro, picante, punzó.

Substantivos adjetivados: ojos *fetiches*; viento *flautista*; *funámbulo* Guignol; *geórgica* progenie; nimbos *grosellas*; tarde *heliotropo*; *malabarista* rutilación; cara *pastora*; luz *perla*; *saturna* fiebre; *suicida* tarántula; asno *taumaturgo*.

Tropología

El adjetivo *azul*, en la imagen rubendariana que sirve de título al presente ensayo, no contiene por sí ninguna novedad. Pero al parearse con el substantivo *sonrisa* crea un tropo interesantísimo, una alusión metafórica al cielo despejado, al día hermoso:

el vasto altar en donde triunfa la *azul* sonrisa
(*La espiga*)

La fuerza de la metáfora está en el substantivo, claro; pero el adjetivo da la clave indispensable, como también en esta perífrasis del tañido de campanas:

Las ermitas lanzaban en el aire *sonoro*
su *melodiosa* lluvia de tórtolas de oro;
(*Cosas del Cid*)

Sería imposible examinar o aun enumerar en detalle las metáforas modernistas, en un estudio como el presente. Ya hemos visto numerosos ejemplos de metáforas sinestéticas, de colorido simbólico, etc. Pero hay otro tropo —la metagoge— que, aunque no es de uso muy frecuente, muestra el afán modernista por matizar más y más el léxico. En la mayoría de los casos la metagoge consiste en aplicar adjetivos afectivos a cosas inanimadas:

DARIO:

enamorada esfinge; estrellas *estupefactas*; guitarra *senil*.

VALLE-INCLAN:

laurel *adolescente*; *agudo* galgo; mamparas *claudicantes*; lago *lunático*; *lunático* violín; carro *rubicundo*; cielo *zarco*.

HERRERA Y REISSIG:

conciencia *albina*; mar *analfabeto*; manos *canónicas*; *claudicantes* berlinas; *clorótico* espanto; besos *eruditos*; bosque *estupefacto*.

MANUEL MACHADO:

beso adolescente; gaita *añoradora*; *fuente charlatana*; *grácil* paso; *rayo ictérico*; luz *inocente*; antorchas *macilentas*; gárgola *mingente*.

Esdrujulismo y musicalidad

El adjetivo, además de sus connotaciones y matices, puede tener un valor rítmico, un sonido ideal — puede ser magnífico vocablo

XUM

para rematar el verso. El ritmo modernista, tan importante a veces como el léxico y la sintaxis, frecuentemente emplea el adjetivo por su efecto musical. Por ejemplo, en el verso inicial de *Salutación del optimista,*

ínclitas razas *ubérrimas,* sangre de Hispania *fecunda,*

ubérrimas y *fecunda son elementos rítmicos más bien que matices.*

El esdrújulo, por ser vocablo culto las más veces —nótense cuántos neologismos modernistas son latinismos o helenismos proparoxítonos—, adquiere de nuevo la boga que tuvo en la poesía latinizante de Juan de Mena y de Góngora. Pero ahora adquiere, además, el esdrújulo, valor musical y sonoridad, por emplearse frecuentemente como elemento de ritmo, pues es notable cuántas veces coinciden en el verso el acento rítmico y el acento del adjetivo, como en este endecasílabo de gaita gallega:

de una *eucarística* y *casta blancura*
(*Pórtico*)

o en este pentadecasílabo de ritmo amfíbraco:

el viento que arrecia del lado del *férreo* Berlín
(*A Francia*)

El uso de los esdrújulos en Valle-Inclán, de manera especial como elemento de rima, contribuye grandemente a formar su poesía dinámica, tan llena de energía nerviosa, de movimiento y de ritmos animados. Y además de la impresión cinética de la poesía valleinclanesca, el esdrújulo produce otros efectos, pues "es de inestimable valor en la combinación musical de sus cadencias, porque el esdrújulo, más que nada, es lo que da a su estilo poético su rica e inusitada sonoridad." [13] Véanse unas cuantas rimas de adjetivos proparoxítonos (los substantivos y adjetivos proparoxítonos que no participan en la rima son numerosísimos):

retórico-alegórico-categórico-pitagórico
(*La rosa del Sol*)

bélicas-angélicas-evangélicas
(*Vitrales*)

jeroglíficos-científicos
(*Rosa de Turbulus*)

paradógica-mitológica-lógica
(*Rosa venturera*)

hipostática-socrática
(*La pipa de Kif*)

V

¿Qué conclusiones se desprenden de este ligero examen de la adjetivación modernista? Resumamos los dos puntos principales que nuestro estudio ha desarrollado, y así nos aproximaremos a una caracterización del modernismo, algo menos ambigua que aquella que la crítica ha ofrecido hasta ahora.

1. *Mayor abundancia de adjetivos.* La poesía modernista usa más adjetivos que la romántica. Un reciente estudio estilístico-estadístico de la poesía modernista [14] muestra, por ejemplo, que Espronceda, el Duque de Rivas y Heredia emplean el adjetivo a razón de 0.64, 0.74 y 0.73 por verso, mientras que el promedio de las poesías de Darío, Valle-Inclán, Manuel Machado y Jaimes Freyre es, respectivamente, 0.88, 0.68, 0.82 y 0.82. La diferencia es aún más notable en la adjetivación del soneto: Darío, 0.94; Valle-Inclán, 0.85; Machado, 0.99; Jaimes Freyre, 0.84. Casi increíble predilección por el adjetivo; sobre todo, si se compara con las cifras que da Alonso [15] para la lira renacentista y la mística:

Garcilaso	0.409
San Juan de la Cruz	0.173

Sólo hay un poeta en castellano que comparte el gusto modernista por el adjetivo: Góngora. Los primeros diez sonetos [16] de éste contienen una densidad de 0.90 adjetivos por verso. Este hecho, que no es casual, inmediatamente nos indica un aspecto importantísimo del modernismo: su afición por la ornamentación y por lo externo. La misma razón que explica la ornamentación de la poesía barroca explica la plétora adjetival del modernismo: *el anhelo por expresar todos los matices posibles de la sensación.*

XUM

2. *Mayor precisión poética.* Agotada la expresividad de gran parte del vocabulario de la poesía española hacia las últimas décadas del siglo diez y nueve, el modernismo busca nuevos moldes para expresar su nueva sensibilidad. ¿Cómo logra este propósito? Devolviendo a la palabra aislada su valor intrínseco al subrayar su plurivalencia, sus matices y sus elementos acústicos; ensanchando el cauce sensorio de la palabra por medio de la sinestesia, el colorido simbólico y la metagoge; aumentando el caudal léxico por medio de invenciones (neologismos), restauraciones (arcaísmos, etimologismos) y préstamos (extranjerismos).

Podemos ahora, como resultado de nuestro análisis del adjetivo, ensanchar y al mismo tiempo hacer algo más precisas las caracterizaciones del modernismo y su poesía:

El modernismo es un movimiento literario, esencialmente poético, de fines del siglo diez y nueve. Por el temperamento de la mayoría de sus poetas, el modernismo es una continuación o secuela del romanticismo. Las características de este temperamento neo-romántico son: exotismo, individualismo, pesimismo, escepticismo, amoralidad, aislamiento y melancolía. Dos de sus características son aparente contradicción: mimetismo y originalidad. La contradicción, sin embargo, es sólo teórica, porque la imitación, como ha demostrado Alonso, no excluye la originalidad cuando es verdaderamente arte. [17] Dos tendencias más constituyen su reacción contra el romanticismo y su aproximación al barroco: cosmopolitismo y esteticismo (turrieburnismo, orfebrerismo, artificialidad, decadentismo).

La poesía modernista, como la romántica, por su índole *emotiva*, es intensamente *lírica* e *íntima*; por su análisis *afectivo* de la realidad, en cambio, es *externa* y *sensoria*; por su técnica y temática, en fin, la poesía modernista, como la barroca, es *artística, literaria, ornamental* y, a veces, *hermética.*

EDMUNDO GARCÍA-GIRÓN,
Universidad de Oregon.

NOTAS

1 Juan Valera, "*Azul*... Carta a D. Rubén Darío", 22 y 29 de octubre de 1888. *Cartas americanas* I, tomo XLI de *Obras completas*, Madrid, 1915.

2 Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México, 1954.

3 Luis Monguió, "Sobre la caracterización del modernismo", *Revista Iberoamericana*, VII, núm. 13, noviembre de 1943.

4 Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932), Madrid, 1934.

5 Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica*, *El modernismo en La gloria de don Ramiro*, Buenos Aires, 1942; Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, 1951; Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México, 1954; Arturo Marasso-Rocca, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, 1934; José María Monner Sans, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, México, 1952; Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, 1948; Arturo Torres-Rioseco, *Rubén Darío. Casticismo y americanismo*, Cambridge, 1931.

6 Bernardo Alemany y Selfa, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, 1930; Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*, Buenos Aires, 1940; Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora* (*Revista de Filología Española*, anejo XX), 1935; Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1950; Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1951.

7 Josephine Miles, *The Continuity of Poetic Language*, Berkeley, 1951, "Major Adjectives in English Poetry", en *University of California Publications in English*, XII, núm. 3, Berkeley, 1946; Allen Tate, *The Language of Poetry*, Princeton, 1942; G. Udny Yule, *The Statistical Study of Literary Vocabulary*, Cambridge, 1944.

8 Elder Olson, *General Prosody, rhythmic, metric, harmonic*, (tesis doctoral), Chicago, 1938, citado por G. S. Fraser, "Some notes on poetic diction", en *Penguin New Writing*, núm. 37, Londres, 1949.

9 Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, traducción, prólogo y notas de Amado Alonso, Buenos Aires, 1945.

10 Rubén Darío, *Autobiografía*, Madrid, 1920.

11 Edith Sitwell, "The Rising Generation", en *The London Times Literary* Supplement, 17 de septiembre de 1954.

12 Rubén Darío, *Autobiografía*, Madrid, 1920.

13 Julio Casares, *Crítica profana*, Madrid, 1916.

14 Edmundo García-Girón, *The Adjective: A Contribution to the Study of Modernist Poetic Diction* (tesis doctoral inédita). Universidad de California, Berkeley, 1952.

XUM

15 Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, 1946.

16 Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, 3ª edición, Madrid, 1951.

17 Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, 1950.

Eduardo Mallea y el laberinto de la agonía

Historia de una pasión argentina

I. *Eduardo Mallea y su familia espiritual*

Nació Eduardo Mallea en Bahía Blanca, Argentina, el 14 de agosto de 1903. Su padre, Narciso S. Mallea, fué cirujano de un hospital y médico de provincia. Fué también político y conservó su energía hasta la edad de ochenta años. Dice de él Mallea: "Mi padre era pariente de Sarmiento y la historia de su familia está escrita a lo largo de varios capítulos de *Recuerdos de provincia*. Mi padre ha pertenecido a esa clase de hombres de moral de acero que aparecen en la dura formación social de los países: no sólo tenía que recorrer largas leguas en su coche de caballo para ir a operar quirúrgicamente o asistir partos en el *hinterland* de la zona meridional de Buenos Aires, amenazado muchas veces de muerte si su cura no avanzaba, sino que él, cuya versación en el Dante y *El Príncipe* y Molière era perfecta, hacía también política activa y había sido herido en una pierna a raíz de sus artículos críticos en un periódico de combate. Desde muy niño me acostumbré a admirar en él estas cosas concretas: su vigor mental, su honestidad celosa y hasta violenta, su generosidad entrañable, su cultura, su extraordinario coraje de conciencia; todas cosas en él defendidas por un gran coraje físico." [1]

XUM

"Mi madre", continúa Mallea "fué una mujer suave, sal de la tierra en su bondad tranquila", se llamó Manuela Aztiria. Y comenta acerca de los dos: "Los dos laboriosos y tan honestos de naturaleza que en ellos vi salvarse siempre algo del general naufragio humano." [2]

El ambiente de Bahía Blanca, que tan bien lo describió Mallea en sus novelas, lo sintió en su niñez. "El árido tiempo del sur apretaba en su garra la bahía. Durante jornadas y jornadas, sólo se escuchaba en la ciudad el ruido del fuerte viento y el rumor de las dunas al desplazar sus arenas. Sólo un operoso trabajo podía distraer a los hombres de persistentes acrimonias en la fría ciudad atlántica. Era terriblemente difícil vivir en aquel clima rígido y sin consolación. Ni una pradera en torno a la ciudad; ni colores, ni sol, durante días y días, sino la piedra gris, el viento gris, la arena gris; la atmósfera hosca, las tardes interminables, las noches repentinas y profundas. A veces una lluvia fina, luego otra vez el viento, la niebla, el polvo que castigaba furiosamente los ojos viniendo de los médanos." [3]

"Mi primer amigo fué el viento", exclama Mallea. Vivían silenciosos, la madre, el hermano y Mallea en torno al padre en aquel desierto. Muchas veces se quedaba solo en la casa y subía al balcón a la hora del Angelus para contemplar en silencio la soledad del llano melancólico. Tierra, desierto y urbes. Allí ha de haber empezado su gran afinidad por la naturaleza.

Su primera escuela fué el colegio inglés de Mrs. Hilton, corpulenta australiana "de tez bronce que nos gobernaba con el látigo, bien que siempre justamente como corresponde a los mejores entre los más fuertes, — se agrupaban los hijos rubios de tantos colonos, hijos de dinamarqueses, de noruegos, de galenses, de alemanes, de galos, de celtas." Y entre este grupo cosmopolita de cincuenta muchachos Mallea jugó el papel de observador. "Por ellos empecé a querer los libros de sus países, las leyendas heroicas y los primeros libros de aventuras escritos en la lengua de Sir Walter Scott." En este colegio aprendió el inglés y una afición por los clásicos.

Fué después al Colegio Nacional de recuerdos no tan felices como el británico. "Los profesores argentinos", comenta Mallea "eran médicos o abogados indolentes que enseñaban indolentemente

gramática o aritmética. Su interés por los estudiantes comenzaba con la hora de clase y acababa con ella."

Algunas veces iba con su padre al hospital. "Los enfermos se apresuraban a halagar al hijo del director..." El les llevaba revistas europeas con fotografías tomadas en el Marne o Charleroi. La primera Guerra Mundial estalló cuando Mallea tenía once años y le dejó una fuerte impresión.

Entre el Atlántico, los colegios y el hospital, bajo la cariñosa tutela de su padre, Mallea aprendió el sentido de la piedad. Exclama: "Piedad, caridad: las tres virtudes teologales se resumen en esa sola: caridad engendra fe y también esperanza. Y yo no sé que haya verdadero acto de amor que no sea un acto de piedad de la carne, por el cual ella misma, lejos de perderse se salva abandonándose." [4] La esperanza se hizo después uno de sus temas principales en su obra.

A los trece años la familia se trasladó a Buenos Aires. Allí fueron él y su hermano a la Universidad. Resume así su impresión de la Universidad: En cinco años de bachillerato he conocido más de cuarenta maestros; mi gratitud sólo recuerda a dos. Uno de ellos se llamaba M. François, y enseñaba francés; el otro se llamaba Wilkins, y enseñaba física." [5]

Desde estos años empezó su afán de escribir para Buenos Aires. "Algún día esa ciudad leerá lo que yo escriba", decía el niño. A los catorce años mandaba relatos a revistas infantiles y grande era su regocijo al verlos publicados. Leía entonces a Tolstoi, Hugo y Dickens. Pero desde esta edad temprana le comenzaron a gustar los seres "llenos de noche que solían hallar su alba y seguir adelante." Experimentó luego una pasión por los creadores y una execración por los eruditos. Principió entonces su afán de buscar diálogo de amor con mujeres inteligentes y de amistad con hombres también inteligentes.

Sentía también pasión y ansiedad por "buscar, sindicar, asir, tantas cosas que no podía encontrar." Y muchas veces llegaba a su cuarto lleno de amargura sólo para salir después "a pensar, en la noche, que hace siempre dilecto al huraño y solitario, en una deambulación larga de horas." Se sentía solitario frente al mundo y el espacio infinito, un miedo pascaliano era lo que veía aparecer en su reflexivo horizonte.

XUM

Sobre la cuestión de la guerra, su amor estaba al lado de Francia e Inglaterra y participó en una manifestación contra los alemanes cuando aprisionaron a Roberto Payró.

Con un amigo estudiante de filosofía fundaron una revista. Allí glosaron a Oswald Spengler, Cocteau, Croce, y hasta la trivialidad de Pearsall Smith. En las juntas Mallea se indignaba contra la ofrenda de algún valor insignificante y gritaba: "¡basta!" Esta revista la dramatizó después en *La bahía de silencio.*

Como estudiante de leyes, pasaba su vida entre libros, cinematógrafos, discusiones interminables y meditaciones. Crecía en su corazón el espanto y la execración hacia los hombres impuros, hacia los falsificadores. "Noche y día temblaba por aquella angustia; noche y día odiaba por esta execración".[6] No teniendo un desgaste religioso de práctica para sus emociones espirituales, sólo sintió entonces el terror trágico a la muerte. Y esto lo llevó a conocer el sentimiento de lo heroico en el hombre.

Esos años se resumen, en la historia de su pasión intelectual y espiritual, ante varios libros que citamos en el orden que él les asigna en su *Historia de una pasión argentina*: William Blake, con su sentido profético; Rimbaud, errando por las calles de Charleroi, sublevado contra las mentiras instituídas, la conformidad burguesa y el fraude moral de los hombres; Kierkegaard, el hijo del pastor, el angustiado; Nietzsche, el de los aforismos surgidos de la sima de su propio horrible sufrimiento personal; Novalis, el de "los atrozmente serenos himnos a la noche y los cantos espirituales donde se desenvuelve la lucha agónica entre vida y pensamiento, donde se agitan los tres términos —amor, poesía y muerte—, de la inspiración de Novalis, ¿qué buscaban ansiosamente, sino el 'crear en sí'?... Dice Novalis: 'pensamiento es compasión'. Unamuno se apresuraría a definir: compasión, pasión compartida — y ya estamos de nuevo en nuestra atmósfera familiar, esto es, sintiendo el pensamiento como una pasión de la conciencia."[7] Debemos apuntar esta influencia de Novalis, "crear en sí", porque, como veremos en seguida, gran parte de la obra de Mallea pertenece a este tipo de creación personal.

Sufrió Mallea, por confesión propia, una juventud de tormenta. "La preocupación y el desasosiego de ánimo no se separaban de mí. Durante mucho tiempo fueron mis compañeros, sombríos perros

morales tendidos en el desierto nocturno. No necesitaba hacerme, a lo largo de los paseos cotidianos por las calles de la ciudad, preguntas trágicas; yo mismo era esas preguntas, las llevaba en mí calientes, quemantes, como mi sangre." [8]

La lectura de estos agonistas y atormentados le dió la vocación de seguir el pensamiento religioso y buscar la armonía que vincula todas las cosas creadas. Y San Agustín, el de las *Confesiones*, fué su primer maestro. Sentía el gran dolor bien definido por Unamuno, el sentimiento trágico del hombre moderno ante la vida. Mallea lo expresa así: "Queriendo a Dios sin tenerlo; presintiéndolo sin sentirlo."

Lógicamente siguió con Santa Teresa y con San Juan de la Cruz a quienes llama el corazón de España, las raíces. Mallea pertenece a la España eterna, mística y democrática.

Pascal le enseñó el sentido de la desproporción del hombre, el incesante sentirse junto al abismo. Esta actitud es central en la obra de Mallea. Dice en *Historia de una pasión argentina*: "Más tarde he querido llevar a la novela ese terror incomparable para el cual no existe ninguna luz salvadora fuera de la que encendemos en nuestra propia aflicción de hombres errantes y amantes, ansiosos de errar y amar, solitarios paseantes en la urbe, junto a los jardines, el césped, los muros de granito, los puentes, el acero, la ambición, los elevadores, las factorías, las carreteras, debajo del sol, la tormenta, las nubes. El terror del abismo. La desproporción del hombre . . ." [9]

Además de estos espíritus atormentados que Mallea menciona y clasifica en su *Historia*, debemos apuntar a otros que él prefiere en otras de sus obras: Proust, James Joyce, Unamuno, Ganivet, Larra, Franz Kafka, Synge y Liam O'Flaherty, todos rebeldes. De Unamuno, Mallea sigue la tendencia de espiritualizar su viaje en busca de la verdad y de la fe. Ganivet le ha de haber enseñado la ruta geográfica-espiritual que el argentino desarrolló en su obra. Larra aparece en su obra al expresar el terror y la angustia frente al desgaste de sus emociones. A Proust debe de haberlo estudiado bien como lo apuntaremos después; lo sigue en sus descripciones, no tan largas, pero si detalladas. Toda *La bahía de silencio* tiene influencias proustianas. Franz Kafka, a quien dedicó un estudio detallado en *El sayal y la púrpura*, es estimado por Mallea como uno de los novelistas más originales de este siglo; los otros dos son:

Proust y James Joyce. Si a Proust califica Mallea como el metafísico de lo sensorial, a James Joyce lo llama el metafásico del subconsciente. Al asirse a Joyce, Mallea expresa deseos de escribir otro diálogo como el de Stephan Dédalo. Y si Dédalo deambuló en Dublín, Mallea vaga por las calles de Buenos Aires en casi todas sus novelas. En la tercera parte de *La bahía de silencio* Mallea frecuentemente menciona a Synge. Y en *El sayal y la púrpura* Mallea declara a Liam O'Flaherty como uno de los mejores novelistas poco conocidos contemporáneos, una alabanza exagerada. Mallea admira a O'Flaherty por ser un rebelde, por su descripción de almas desesperadas dentro del cuadro revolucionario irlandés. Mallea ha de conocer también a Virginia Woolf, especialmente el libro *The Years*. *

Whitman es citado muchas veces por Mallea. Siente con el norteamericano el deseo de aproximarse a la urbe, de comulgar con todo espíritu y el sentimiento de América visto desde un punto de vista universal, humanístico.

Mallea debió conocer también a Ortega y Gasset a quien cita frecuentemente y de quien usa la idea de las generaciones en *La bahía de silencio* y en los dos tomos ya publicados de la trilogía de los Ricarte: *Las águilas* y *La torre*. El ensayo titulado "El Invierno de las Ideas" es de un tono de Ortega innegable.

Como a los clásicos españoles, Mallea estudió con provecho a los clásicos argentinos. Descendiente de Sarmiento, siente el deseo de completar lo que su digno antepasado comenzó, de crear un idioma, un español argentino. Así lo expresa él varias veces.

Mallea, además, como ningún literato de América, conoce la literatura clásica, la filosofía y más que todo, lo contemporáneo. En su trabajo de director de la sección literaria de "La Nación" y en su crítica en *Sur* siguió leyendo y estudiando además de sus viajes por Europa de los que tratamos en seguida.

Sólo otra influencia queremos apuntar aquí por su gran importancia en parte de la obra de Mallea. Desde su amistad con Waldo Frank, Mallea se ha interesado vivamente en la Biblia. Dos de sus libros muestran esa influencia: *Todo verdor perecerá* y *Los enemigos del alma*. Con Frank vió también Mallea una interpretación más

* Por la disquisición metafísica y los efectos que el tiempo recarga sobre los protagonistas de "The Years" contra el vasto panorama de Londres.

amplia de nuestra América. No pensamos que sea el principio de una influencia, sino un enfocamiento.

No puede, no pretende este estudio ser una biografía. Bastantes datos nos da Mallea en su *Historia de una pasión argentina* para interpretar su obra y no hemos podido desde esta distancia hacer su biografía. Será tarea para el futuro. Mallea vive en su obra como ningún otro novelista hispanoamericano. Leerlo es conocerlo. Lo que pretende este ensayo es delinear su obra en el sentido que él mismo la presenta y ve.

Mallea, después de estudiar leyes, se dedicó a la literatura y ha escrito a la fecha además de muchos artículos literarios en *Sur*, dieciséis tomos de ensayos, cuentos y novelas. Poesías, aunque confiesa que las ha escrito, no las ha publicado.

En esta sección subrayamos dos grupos de escritores que están cercanos a Mallea: los escritores agónicos y los rebeldes. Aunque hay que advertir inmediatamente, que el producto final, Mallea, no es Kierkegaard, ni Proust, ni Joyce, sino Mallea —un escritor muy original en varios sentidos y de una personalidad innegable.

II. *El derrotero de Mallea y su geografía espiritual*

El derrotero geográfico de Mallea es simbólico de su unidad orgánica como novelista. De Bahía Blanca a Buenos Aires, de Buenos Aires a Europa, y el retorno a América desilusionado del Viejo Mundo. Vuelve después a Bahía Blanca. Es casi un triángulo perfecto porque en Europa viaja del sur al norte y vuelve a América. *La bahía de silencio* nos traza esta travesía. *Todo verdor perecerá* y *Los enemigos del alma* se desarrollan en Bahía Blanca. Pero su ciudad favorita, a la que ha amado por mucho tiempo, es Buenos Aires.

Y aquí apuntamos uno de los rasgos más originales de Mallea, su geografía espiritual. El símbolo de Mallea es una ciudad junto a un río. No puede escribir lejos de la costa o de un río. *Meditación en la costa* es una declamación trágica dirigida al Atlántico. Así como Ganivet interpreta los pueblos por su ubicación territorial, Mallea también ha desarrollado una geografía espiritual original en él. Y la emplea y amplifica por metáforas al ser humano.

La vida es un río, dice Mallea. La vida es un camino, también. El hombre es un río y cuando se cansa de ser río, se hace océano. La

unidad de su personalidad de caracteres es *la isla*. Todos sus solitarios son islas. *Las islas* es el título de la segunda parte de *La bahía de silencio*. Las islas, como los hombres-ríos, al crecer, se hacen *continentes*. Creemos que en el futuro, toda la obra de Mallea se dedicará a desarrollar este tema, que las islas se harán continentes.

En *Las águilas*, los esposos Ricarte (y ella se llama Emilia Islas) son como un *istmo* unidos por el pasado y por lo que vendrá. La frecuencia de estas metáforas en la obra de Mallea merece un estudio aparte. Pero en toda la literatura universal no conocemos a un escritor que consistentemente haya presentado esta técnica de identificación de sus personajes con metáforas geográficas.

Del punto de vista estético, el río, ya sea el Arno, el Sena, el río de la Plata, etc., da una nota de contraste con la tierra y suaviza su interpretación. Tierra y agua, las combina siempre y algunos de sus héroes terminan sonambulantemente ante el agua, como Agata Cruz en *Todo verdor perecerá*.

III. *Temas principales*

Tarea ardua sería catalogar todos los temas que Mallea discute sólo en un libro como *La bahía de silencio*. Hombre de vasta cultura y que está al tanto del último libro y pensamiento, toca todos los movimientos de nuestra civilización: clásicos y contemporáneos. Sin embargo, varios temas siguen desarrollándose en su obra y a algunos les ha dedicado un tomo por separado.

El tema central de Mallea es la tragedia del hombre ante el terror del abismo en la vida como se ve en los solitarios. Esto distingue a Mallea de cualquier otro novelista de América. Sus personajes islas están siempre a la deriva y pocas veces son rescatados, aunque este es el afán del héroe que casi siempre es un Mallea disfrazado.

Argentina es tema principal de Mallea. ¡Y cómo ha amado a su patria Mallea, con un amor sin fin, con un derroche de pasión, como un padre a un hijo enfermo, la quiere en todos sus aspectos: su cultura, su gente, su argentina gente, sus grandezas y sus puntos débiles! Fuera de algunos relatos, no hay tomo de Mallea que no

se dedique a los problemas de la Argentina. Y al decir Argentina podemos substituir, América.

El otro tema central es Mallea mismo. Tregua, en *La bahía de silencio*; Adrián, en *Nocturno europeo*; en parte Roberto Ricarte en las obras sobre los Ricarte ya mencionadas; Mallea se identifica con su portavoz y nos revela cada pequeño cambio de su crecimiento intelectual y espiritual.

Al fascismo y al comunismo los comenta Mallea. *Fiesta en noviembre* es uno de los comentarios más sutiles sobre —en contra— del fascismo. Todo ese poema en prosa intercalado entre la narrativa central, es de lo más conmovido que se ha escrito en defensa de la libertad y contra la tiranía. Exclama Mallea en *La bahía de silencio*: "Siempre me ha gustado conocer bien lo que detesto." Sobre este tema se ha expresado claramente. "El hombre espiritual no puede ser hombre masa, su alma no le permite".

Europa y su cultura se discuten frecuentemente en la obra de Mallea. Una tercera parte de *La bahía de silencio*, *Nocturno europeo*, y muchos ensayos sobre europeos discuten a Europa. Europa decadente, sin fuerza civil, pero con una cultura que florece en sus últimos momentos agónicos. En este respecto, Mallea aconseja vivir en la América nuestra.

Sobre el mensaje ético-moral de Mallea hablaremos al tratar de sus novelas. Pero notamos aquí *pari passau*, que Mallea sin predicar da hermosos apólogos en libros como *Los enemigos del alma*.

A los Estados Unidos del Norte Mallea ha dedicado mucho estudio. Sabiendo inglés desde chico, conoce su literatura a fondo y tiene por la actitud sana americana mucha admiración. Dice de ellos en *Historia de una pasión argentina* que es el pueblo "cuya esencia es más que cierto fin utilitario, interesadamente estabilizador, que consiste en no dar sólo al César lo que es del César, sino también un poco de lo que es de Dios y a Dios no sólo lo que es de Dios, sino también un poco de lo que es del César." [10] Mallea ve la gran unidad de la literatura de los Estados Unidos y analiza varias veces la idea del puritanismo americano y del misticismo latinoamericano.

XUM

IV. *El ensayo de Mallea*

En 1934 Mallea dió una conferencia en Italia titulada *Conocimiento y expresión de la Argentina* que publicó al siguiente año. El treinta y siete publicó su *Historia de una pasión argentina* y dos años más tarde (el treinta y nueve) otro libro apareció, *Meditación en la costa,* sobre el mismo tema. Reunió en 1941 ensayos de varias tendencias en *El sayal y la púrpura.*

Esboza Mallea en *Conocimiento y expresión de la Argentina* el problema de expresión del suramericano como un grito que busca forma. Adopta la idea de las generaciones y se agrupa con la del 900. Todo lo desarrolla después en la *Historia* pero dos puntos nos ayudan a explicar este tema que es el *leit motif* de su obra: Argentina. Primero, su definición de una pasión: "Desde el momento en que este testigo comienza a plantear su cisma con el mundo circundante hasta la hora en que se encuentra con otros grupos que llevan dentro igual fiebre, su historia es la de una pasión." [11]

El segundo punto concierne al origen de su método. Así lo explica: "Aplicado a estos hombres recientes el término agonía, reasume su sentido metafísico. Antes de sobreponerse a los gérmenes disolutivos de la naturaleza americana, después de haber visto lo difícil que era volver a la fuente por la fuerza de todo aquello que tienda a cubrirlas, han sentido miedo por su soledad y, en ese instante débil, salieron a buscar con angustia en la ciudad este contacto de que habla San Agustín con 'las criaturas exteriores y sensibles'." [12]

Así es que la *Historia de una pasión argentina* es el relato de la agonía del escritor al salir al mundo a plantear su cisma con él y este método lo ha vislumbrado de San Agustín. El libro podría entonces titularse *Confesión de una pasión argentina.* Y el libro así empieza. Hemos presentado ya el material de su niñez, juventud y predilecciones espirituales en una "tierra [que] tiene no sé qué de dulce, no sé qué de amargo . . ." [13]

Mallea comprende y conoce perfectamente los problemas que un académico trataría al presentar el problema argentino. En *Meditación en la costa,* ese grito de angustia por expresión ante el Atlántico, menciona el fracaso demográfico de la Argentina de no tener

a esa edad cincuenta millones de habitantes. También comenta varias veces el problema del europeo inmigrante que se pierde en la Argentina nueva por falta de un orden de orientación. Pero el pensador, así lo llama Francisco Romero, el agonista Mallea, así lo vemos nosotros, va por el camino del amor.

Siente Mallea la debilitación del cuerpo político argentino: "... nuestro acervo de alma y de ciencia iba debilitándose explícitamente en toda la superficie del país." [14] El amor, que es ciego, dice Mallea, ve más porque ve las cosas sintiéndolas. Y así Mallea va por su "celda andante" por Buenos Aires, por las provincias argentinas, por todo el territorio nacional queriendo incitar a la juventud por ese amor a la libertad, y hacia un retorno a la antigua dignidad argentina. Y este hombre que él busca en su agonía vive ante un terror pascaliano. El espacio vasto de la pampa, de los ríos argentinos, del cielo y del cosmos han de haber creado a esos hombres subterráneos (San Agustín los llamó "sensibles") en la geografía nacional. Y estos hombres pueden vivir en el campo pero también en la ciudad argentina. A los otros argentinos, los que se preocupaban sólo por acaparar la riqueza y falseaban los valores nacionles, los desconoce Mallea. Eran "islas anodinas a la deriva de sus propios mitos."

Este viaje "al país invisible" es la historia de su agonía. La parábola más aguda es la del país como Lázaro. En un pueblo de Argentina encuentra Mallea un paraíso terrenal, pero sus habitantes viven en un sopor asqueroso.

Como Ganivet, Mallea se propone a ir a la reconquista de su tierra. En su lucha de incitar y despertar conciencias se ve a veces como "un lobo gris errante y hambriento, con los ojos afiebrados de tanto buscar, rozados por la luz vigilante y perpetua del deseo." Ve a su mundo como islas desnaturalizadas, islas enfermas con la ilusión de su propio poderío personal, apartadas de toda concepción integral y creadora de la vida.

Y en esta reconquista Mallea, no sólo quiere despertar conciencias, sino también dar esperanza. Para él el destino de América reside no en la letra, sino por un estado de esperanza y deseos humanos — por una progresiva incorporación de ánimos libres en un mundo nuevo. Como don Alonso Quijano, salió Mallea por ocho años en esta travesía. Vió por dondequiera la tragedia de América,

la tragedia de los medios. Y para combatir esto Mallea quiere dar fe por el amor; por la fe quiere que vuelvan a las cualidades del patriciado argentino, a la voluntad férrea y mística de San Agustín y a aquel espíritu supremo de donación.

Luego va a Europa. En Amsterdam, en la bruma del norte se le ocurre que allí la gente no nacía sino que moría para que otros muertos los enterraran. Escapa a Roma, al sur, y allí ve al principio la continuidad del imperio romano en la eterna canción de las fuentes. Pero en la Europa de dictaduras, 1936, se cansa del estéril diálogo con las cosas. Ve allí en estancamiento a los hombres. Viene el choque con el fascismo. Espectáculo hiriente, espectáculo desolador. "Era una depredación llevada contra las conciencias, contra la conciencia de la persona, contra la conciencia humana. Era un asalto, una violación de domicilio moral. Era el meterse violentamente en la ajena conciencia, con ánimo de pillaje." [15] Y al ver esta disolución, disgregación de Europa, Mallea toma su camino de Damasco. Vuelve a su América.

Mallea no ve una dictadura con permanencia. Su sentido profético se realizó en Europa. Así lo expresa rotundamente: "En pueblos de naturaleza fértil no crece tiranía. Aun en los casos de resultados prácticos más prósperos la dictadura es un paréntesis luctuoso. ¡Pobres creadores en la tierra del látigo! ¡Pobres plantas, hombres, sentimientos! Formarán vistosos y ricos almácigos, pero por dentro estarán muertos." [16]

Y es este sentido agorero de Mallea que le hace uno de nuestros mejores escritores. ¡El vió mucho más allá del futuro que vendrá!

Trajo de allá su vía mística, nada más. El ánimo de despojarse de todo y tener "la obcecación en aprender y sufrir, y volver a sufrir y volver a aprender; la decisión de no quedar fijo, de proponer al ánimo constante viaje. de no aceptar el moho, ni el retroceso, ni el descanso en la preocupación." [17]

¡Qué bien vió Mallea el problema de su tierra! Sin meterse con ningún partido, creó una vía mística de eternidad. Su humanismo no desespera del humilde, de ningún ser. Con la famosa frase de Chesterton lo indica: "lo que se aprende es a no despreciar el alma pequeña, aun en esos casos en que críticos algo femeniles dicen que la voluntad es débil. ¡Cómo si la voluntad hubiera sido alguna vez lo

bastante fuerte para la tarea que tiene que vencer en este mundo! El gran poeta es quien únicamente posee la fortaleza necesaria para medir esa energía destrozada que llamamos 'debilidad humana'."

En uno de sus puntos centrales Mallea aconseja llevar este humanismo con *una exaltación severa de la vida.* Sólo este semblante soportará el constante morir y renacer que implica la vida del agonista. "Agonistas, John Milton ciego, el evangélico"; dice Mallea, "Cervantes a la vuelta de Lepanto; John Donne; Averroes después de sus comentarios al Estagirita; Rimbaud corriendo por las tristes calles de Charleville; todos, en lo más alto de su inspiración trágica, en el clímax de su gran fervor y angustia y padecimiento, en el alba de su constante renacer por la cosa creada, por el hijo dado, por la inmortalidad al fin concebida, no fué otro sentimiento, aquel del que se iluminaron, sino éste, éste, éste mismo; la exaltación severa de la vida." Y agrega: "Y tú lo tienes, tú lo llevas adentro, pueblo profundo de la Argentina, pueblo silencioso y dramático en su no hablar y estarse haciendo, por dentro." [18]

Y lloraba Mallea por las calles de Buenos Aires y vuelve a casa lleno de amor porque ha encontrado su vía y su alma está llena de intrepidez y de ALEGRIA.

Alegría es la última palabra de *La historia.* Lo que empezó con aflicción terminó con alegría. Alegría de haber hallado ¿un camino o un calvario?

Este es el método de Mallea concebido no en una estufa como Descartes sino en su celda andante por las calles de Buenos Aires, por la costa argentina, al viajar por las provincias y por la interminable pampa. He aquí todo un universo y geografía tan nacional que por fuerza se hace universal. Tiene este método más bien que un cartesianismo científico, toda la hondura de los místicos y agonistas que él prefiere, así como rechaza a los eruditos. Se puede decir que su mensaje sea complejo. Pero no lo es. Mallea pide a la juventud argentina que vuelva a los valores que hicieron un gran país — hasta el advenimiento de Rosas. Estos valores son de una tendencia cristiana, de donación, de dignidad severa, de un desprendimiento de los valores falsos económicos por otros que hagan del país algo digno de su historia de donación y libre de complejos de conciencia.

Mallea mismo siguió, como lo veremos en seguida, su programa. En novelas, cuentos, en conferencias y artículos, predicó su mensaje y fué por el país escudriñando el semblante nacional para encontrar a hombres de buena voluntad para seguir el levantamiento de la Argentina. Lo que sucedió después, sea temporal o no, sólo agranda la estatura de Mallea.

Se ha indicado por algunos críticos que *La historia* se parece mucho a la obra de Unamuno, al *Sentimiento trágico*. Y hasta cierto grado hay varios puntos de paralelismo. Los dos bebieron de las mismas fuentes agónicas: Kierkegaard, Pascal, etc. Los dos siguieron una liberación de inmortalidad en su obra. Los dos terminaron en la misma vía mística de tradición española. Los dos comprenden la irracionalidad del mundo. Y todo esto porque vivieron en un mismo mundo, y vinieron de la misma rica tradición española que desecha la vida por el honor.

Pero el punto principal que los distingue son los fines de sus obras. Unamuno expresa elocuentemente la tragedia del hombre moderno. Pero Unamuno no da el toque de esperanza. Su tragedia sigue. Mientras que en Mallea el fin de su obra es no tanto su inmortalidad, sino la salvación de su gente, a quien ama con desmedido amor. Y aunque comprende la magnitud de su obra, prefiere verla con albas de esperanza. Su humanismo está lleno de caridad. Podremos decir, que Mallea hubiera escrito esta obra con o sin Unamuno. No es la única. Hizo mucho, mucho más.

V. *El cuentista y narrador*

A los veinte y tres años, en 1926, Mallea publicó su primer tomo de cuentos, *Cuentos para una inglesa desesperada*. (Mallea es un insuperable creador de títulos.) En el prólogo a la edición Austral de 1941 confiesa Mallea que fueron estos cuentos el resultado de su juvenil curiosidad al escribirlos de 1923 a 1926. Fué este un momento en la vida de Mallea de sorpresa al encontrar un mundo de aventuras pero bien lejos del Mallea agonista. Y en efecto, los cuentos son pirueteos estilísticos. Temas que a veces parecen descendientes del Modernismo. En "La Sonata de Soledad" se encuentra el

ansia de estrechar a toda al humanidad, y también se ve mucho del Darío de *Azul.*

Estos cuentos merecen estudiarse por su estilo que ya entonces recibió elogios de la crítica. Para mí, forman un capítulo aparte en la obra de Mallea aunque son un principio excelente.

Diez años después, en 1936, publicó Mallea *La ciudad junto al río inmóvil,* una serie de relatos con tendencias existencialistas que presentan una galería de mujeres —islas, solitarios, gente sobrevivida— en pleno mundo del laberinto de su agonía.

El relato primero cuenta las impresiones de Avesquín, un inmigrante que perdió a su esposa en Europa. Viene a Buenos Aires y ve lo cocotesco, lo más comercial de la ciudad. El "Main Street" de la ciudad le agobia. Su relación con una mujer fría y desoladora le hace huir. Quiere volver a Europa y ve a Buenos Aires como un inmenso páramo.

"Solves o la Inmadurez" cuenta la vida de un solitario con Cristiana Ruiz, una mujer sana que pinta escenarios de teatro. Solves "tenía esa calidad indefinida y extensa siempre huyente sin encontrar confines, de la pampa." Solves era crítico y de personalidad concéntrica. Una isla sin esperanza que al fin se retira de Cristiana porque cree que sólo sufriendo en soledad y en ausencia encontrará su destino. En esta narración se nota por primera vez el uso de espejos que llega a una cúspide en *Los enemigos del alma.* Parece que los solitarios tienen que reafirmarse ante el espejo, ante la desesperación de su soledad.

"Conversación" expresa un tema favorito de Mallea, la monotonía del matrimonio. "La Angustia" es la historia de otra solitaria, Ana Borel. Creció en la soledad, como todas las solitarias de Mallea, y su madre murió dejándola huérfana. Ana se resiste a los hombres, pero se casa con Benes, un amigo de su padre. Con el tiempo Ana comprende que su vida es una agonía, angustia e histeria. Su idea fija, sólo mencionada era: inutilidad, inutilidad, inutilidad. Un día, después de una fiesta, Ana Borel se enferma y muere. Murió para el esposo, cuando menos.

"Jacobo Uber" es el relato de otro solitario. Un simple burócrata que vivía fuera de vínculos —y hay que subrayar que el problema de los solitarios es buscar vínculos—, se enamora de Carlota, una profesora de idiomas. Ella no era muy hermosa, pero él cons-

truye en su mente una Carlota bella que con el tiempo no le permite convivir con la Carlota de carne y hueso. Y por esta invención se pierde Jacobo Uber, sin vínculos con la realidad, muere.

El relato de más realidad es el de Serena Barcos. Serena tenía un rencor y resentimiento hacia los hombres. Otra vez, como en todas las solitarias de Mallea, perdió sus padres en la niñez. Se mostraba sadísticamente cruel con los hombres que la cortejaban. Rechaza a un joven doctor que la quiere. Serena Barcos encuentra un escape en un amor anónimo al prójimo. Por el recuerdo de dos amores crueles y su niñez de huérfana, renuncia a todo amor. Sin vínculo humano encuentra en la armonía de justicia social, la solución de sus problemas sexuales.

"El encuentro en lo de Parcolevine" describe la cita de Berta Mur con Durcal. Ella era una mujer a la deriva de una vida de sensaciones. Vivía en constante horror con su padre alcoholizado, para ella un vínculo odioso. Durcal, un idealista agonista quiere encender en su dintorno la fe.

El mundo de estos relatos es un mundo agónico de islas sin esperanza — gente sin rumbo. Gente que va a la deriva en el laberinto de su propia agonía. En nigún caso se atisba aqui la esperanza. Es un mundo oscuro y cruel. Aquí descendemos a los infiernos del sufrimiento del alma humana.

Otra vez, diez años después, en 1946, vuelve Mallea al género de relatos. "El vínculo", "Los Rembrandts", "La rosa de Cernobbio" son ya cuentos clásicos dignos del repertorio mundial e inmortal. Son ejemplos antológicos de lo que debería ser un "short story". Deberían de traducirse a todos los idiomas.

En "El Vínculo" narra Mallea con un análisis digno de Henry James la tragedia de dos amigos. Gerardo Durán y Pinas estudian leyes juntos. La tía de Gerardo aconseja una vez a Pinas que nunca deje a Durán. "Ud.", le dice "es un barco perdido y necesita cerca un buen marino. Además, algo los unirá siempre." Los dos siguen su carrera de leyes y con el tiempo se casa Durán y se separan los dos amigos. Cuando muere la esposa de Durán, llama a su amigo Pinas. Pinas lo encuentra distante, habla de su vida como una serie de encarnaciones. Muere Durán días después. Una irlandesa había leído sus manos y lo había declarado muerto en vida. Con el tiempo Pinas vuelve a la profecía de la tía de Durán. Se siente fuera

de quiste, dice cosas absurdas, pierde el sentido de la realidad y muere. Un extraño vínculo se lo llevó a la muerte.

"Los Rembrandts" cuenta las peripecias de un periodista durante los Juegos Olímpicos en Amsterdam. Da el ambiente de los Juegos, narra su aventura con una mujer-isla, Mona Vardiner. Y desde su llegada anuncia el periodista su deseo de ver los Rembrandts. Sigue el relato y diez veces anuncia su visita — nunca va a verlos. Este artificio de declarar una intención que no se realiza se parece al estudio que M. Swan iba a hacer sobre Vermeer, comentado por Alfonso Reyes, estudio que nunca termina. Se anuncia, se repite la intención, y sirve sólo para crear atmósfera, pero nunca se realiza. Es la psicología sugestiva de lo que no se termina.

El tercer relato "La Rosa de Cernobbio", patéticamente describe la pobreza de Berta, hija de un florero que esperaba enriquecerse con las rosas de Cernobbio. Muere su padre y ella se enamora y se casa con Ismael Gamarrera. El relato empieza con un sabor Kafkaesco de incertidumbre: "Lo cierto es que ignoraba si era su bisabuelo o su abuelo quien había comprado la casa." El día de la boda, camino al tren en luna de miel, Berta sufre un ataque. Las rosas de Cernobbio —que se habían anunciado diez veces— habían llegado y Berta muere.

VI. *La novela de Mallea*

Eduardo Mallea ha escrito varias clases de novelas: *Nocturno europeo* y *Fiesta en noviembre* tienen una tendencia filosófico-política; *Rodeada está de sueño* y *El retorno* son experimentos con sus cuadernos; *Todo verdor perecerá* y *Los enemigos del alma* son novelas ético-morales, apólogos; *La bahía de silencio* es una novela de ideas como las de Thomas Mann, y *Las águilas* y *La torre* empiezan un ciclo argentino del estudio de tres generaciones argentinas.

Nocturno europeo, 1935, empieza en el corazón de Europa: en París. Adrián, un Mallea disfrazado, cuenta en tercera persona sus impresiones europeas. En París, en casa de Mme. Anna Julie Baër conoce a una americana de Virginia, Ira Dardington. En el salón de la señora Baër se discute la cultura francesa. Es una atmósfera de un refinamiento infructuoso, estéril.

XUM

Adrián atiende después una conferencia de intelectuales sobre "un juicio sumario de las dictaduras." Menciona en esta conferencia al filósofo Mesnaeff, que bien puede ser Berdiaeff. Se escapa luego al sur, a Florencia y por el Arno. Siempre viaja en ciudades con río Mallea. Como en los otros libros que tratan de Europa, llega un momento en que el protagonista vuelve sus ojos hacia América. Durante un viaje al monte Fanna, al escuchar y juntarse con la gente del pueblo, Mallea se contagia de esperanza. "Tal vez pronto iba a encontrar algo, alguien; sintió una esperanza invasora; su semblante se iluminó, herido por la esperanza . . ." [19]

Claramente es un libro de impresiones de viaje *Nocturno europeo*, aunque las ideas y la gente que se encuentran tienen más importancia en el relato. Los temas de arte se mezclan con discusiones sobre dictaduras, comunismo y fascismo. Sobre el comunismo Adrián explica la imposibilidad de la regimentación de seres humanos: "Qué difícil", exclama Adrián, "es en el fondo fundirse con la vasta especie del orbe. Por más que sintiera en sí una aspiración de solidaridad ecuménica casi flúida por lo perfecta, casi sobrehumana por la perfección de los lazos que creía al fin posibles en la unión entre criatura y criatura, no cesaba de pensar que la especie humana está hecha de tantas especies como las que se extienden desde el hipocampo hasta el tiburón, y siendo así, las teorías ideales de comunidad sistematizada se le tornaban difíciles de comprender, en su faz práctica, como la más abstracta de las abstracciones." [20]

La impresión que da este libro, *Nocturno*, es de un decaimiento general en Europa. Y esto fué antes de la Segunda Guerra mundial, que Mallea temía entonces y sentía. Los que asistimos a esta Guerra y vimos la destrucción de Europa, su debilidad general, su abulia, podemos afirmar las contenciones de Mallea.

Fiesta en noviembre apareció en 1938. La historia acontece el día treinta de noviembre, fecha en que según los relatos más fidedignos, murió el gran poeta español Federico García Lorca. En una gran mansión de Buenos Aires, Eugenia Rague y su esposo dan una gran fiesta al financiero Raíces de quien esperan unos favores. La fiesta empieza a las ocho. El lujo de la casa que es más bien un museo de arte, hace contraste con lo que acontece en otra parte de la ciudad. Allí unos soldados van a cometer un crimen contra la libertad de un poeta.

A la fiesta vienen ricos, políticos y algunos artistas. El lujo de los invitados es ridículo. Aquí Mallea se mofa de la falsa aristocracia argentina. Porque, en medio de la fiesta, Marta, hija de Eugenia, recibe un llamado de su hermana Brenda por segunda vez en trance de un desliz sexual. Marta va en ayuda de su hermana. La gran fiesta sigue. Eugenia quiere que un ex juez y bibliófilo, Javier Jarcelín, declare la autenticidad de unas telas que compró en Europa. Javier las declara inauténticas. Esto parece ser la anticrisis de la noche para doña Eugenia.

A la fiesta ha venido un arquitecto, de personalidad solitaria, Lintas. Le ha simpatizado Marta. En una discusión con doña Eugenia sobre la división de la humanidad en donde sostiene los principios humanísticos de un liberalismo sano, Lintas ha sido herido por la millonaria. Marta ofrece llevarle a su casa. Los dos discuten el tema. Lintas le cuenta el atropello de un librero porque había vendido "¡Libros de incitación al desorden!" Lintas declara que sólo una gran fe puede salvar al hombre. Sigue la discusión en casa de la señora Rague. Sigue la fiesta . . .

Mientras tanto en un parque solitario se asesina a un poeta por escribir versos defendiendo la libertad. El relato de este asesinato está interpolado periódicamente en una prosa lírica entre el relato de la fiesta. Vienen por el poeta, le insultan, le golpean, le matan. He aquí un poema en prosa dentro de otro libro, un grito contra la injusticia que quiere destruir la libertad. Es también novela entre novela, libro dentro y en contraste de otro libro.

La trascendencia de este libro es universal. Lo que sucedió en Europa, la muerte de un gran poeta, lo que sucedió y sucede en muchos campos de concentración, el ultraje contra la dignidad humana y la sistemática destrucción de toda oposición de millones de seres humanos, y esto lo vió el que ahora escribe con sus propios ojos, lo comenta Mallea de una manera simple, pero con un poder tremendo. Y lo que sucedió en Europa, podría suceder en cualquier país, ya ha sucedido en un país caro a Mallea. Aquí el escritor con su instinto agorero y profético, se ha adelantado a la historia. *Y hubo muchos que no lo oyeron . . .*

Rodeada está de sueño (*Memorias poemáticas de un desconocido*) salió en 1944 y el segundo tomo de esta sección llamada "El alejamiento", *El retorno* en 1946. Y en efecto, estos dos tomos tie-

XUM

nen las notas de un escritor en un período de alejamiento de la amada, una especie de retiro. Son el monólogo de un escritor solitario que anota brevemente lo que observa, lo que le trae el recuerdo y muchas abstraccions novelísticas. Se nota levemente la influencia de Kafka en algunas de sus abstracciones, aunque carecen de relato. Son más bien observaciones. La parte de interés para nuestro estudio son las memorias que hace de sus padres, de su hermano, y de la muerte de la esposa del hermano. Este relato no sigue en el segundo tomo.

Vemos estos dos tomos como experimentación en una forma de cuadernos — cuadernos vaciados en un libro. También los vemos como de lo más débil que ha salido de la pluma de Mallea. Es tan pequeño el material humano — casi frágil.

Las dos novelas que llamamos ético-morales, son especie de apólogos que ilustran un tema bíblico. *Todo verdor perecerá* apareció en 1941. Este año, 1953, aparece una versión italiana y la Casa Aguilar lo publica en una edición con otros relatos. Escrita la novela durante la guerra, tiene un amargo rencor a la vida. En sus últimas páginas se menciona con frecuencia el conflicto mundial. Mallea sintió mucho ver por segunda vez el espectáculo de un mundo en caos.

En Ingeniero White, a siete kilómetros de Bahía Blanca, creció Agata, hija de un doctor desprestigiado y habiendo perdido a su madre en la infancia. El doctor Reba era un pobre débil apegado a la biblia que leía automáticamente. Agata se casa con un hombre taciturno y silencioso, Nicanor Cruz. Se van a vivir a su estancia y por quince años ven la derrota de sus vidas. Las sequías, el mal tiempo, la falta de hijos, todo anda contra estos dos seres amargados. Aquí comienza el libro y se cuenta lo que pasó. Agata resiente su esterilidad. Resiente la taciturnidad de Nicanor en quien nunca floreció la paz. Nicanor se enferma de pulmonía y Agata, en una noche de terror, abre las ventanas y deja entrar el viento helado. Lo deja morir.

Agata vende la estancia y se va a vivir a Bahía Blanca. Allí, una amiga, Ema Volpe la presenta a un abogado, el doctor Sotero. Por algún tiempo goza de felicidad. Sotero era un tipo fuerte, vivía "cada minuto", "la vida es cada minuto", le decía a Agata. Pero luego la abandona.

Agata, la híspida, siente la liquidación de su vida. Siente la inutilidad de su vida. Está sola, sola. Vuelve a Ingeniero White a buscar su casa. Hace por descansar. Pero una demencia le quita la paz. Su idea fija era el puerto, el foco de su niñez. Se va y se sienta en los escalones de su vieja casa. Los niños la corretean, le pegan. Y el último consuelo es nomás sentarse ante la casa de su padre, ahora de un extraño. Una noche desaparece en la oscura incertidumbre. "Tan sólo muy tarde se levantó precipitadamente, como llamada por un grito, y, sin dirección ni discernimiento, echó a correr contra la oscuridad."

Mallea ha pintado aquí la tragedia de las vidas sin rumbo. Agata exclama una vez: "Es duro no haber tenido una madre y ser hija de un padre débil." Después se casó con un hombre taciturno, sin amarle. La ruina la siguió toda la vida. Hay momentos en que el lector pide piedad al autor. Momentos en que se desea que el protagonista, como el héroe de *Niebla* de Unamuno, se rebele contra la novelística inexorable. De todos modos, esta tragedia es de un valor universal aunque muy argentina también.

Los enemigos del alma, 1950, empieza con una frase evocativa de Kierkegaard. "Durante mucho tiempo los habitantes de aquella ciudad sudatlántica pensaron que los Guillén habían venido al mundo por obra de una maldición original." Otra vez vuelve Mallea a Bahía Blanca, ciudad de su niñez. Esta es la novela de dos hermanas y un hermano. Mario Guillén es un tipo mundano, fascinador, sin escrúpulos, lo más exterior posible. Un tipo plástico que recuerda a Dorian Gray mirándose ante el espejo después de volver de sus aventuras en la ciudad. Cora representa la carne, es bella y sensual y constantemente abandona a sus amantes para seguir a otros. Débora, la mayor, está poseída de un rencor, orgullo y resentimiento, un odio a la vida de sus hermanos y vive reprochándolos en Villa Rita, la quinta en que vivían los tres en una de las colinas de la ciudad.

El cuadro que pinta Mallea en esta novela es de lo más plástico que ha hecho. La ciudad de provincia con sus pintorescas calles, el puerto, el club, los restaurantes, es magnífica. Hay que notar que Mallea siempre describe con una exactitud realista suprema. Es, a veces, una descripción fotográfica — pero una descripción que traza para enfocar el ambiente de sus personajes.

XUM

Los entes de esta tragedia-apólogo están bien delineados. Las aventuras de Mario y de Cora tienen sumo interés. Y la novela sigue su curso, a veces lento, pero con seguridad, a su fin de tragedia.

Mallea emplea ciertos símbolos en esta novela para acentuar su plasticidad. Hay una constante referencia al Apolo de Belvedere en el jardín de la casa. Los hermanos tienen sus retratos en la sala y los usan como espejos. Cotorrón, maneja el viejo vehículo y es lo único que permanece de la Bahía vieja.

La vida de Mario en la ciudad lo lleva de los arrabales a las fiestas de la sociedad. Mario es una especie de M. Swan pervertido. Hay una escena trágica que demuestra patentemente la desesperación de un ser como Mario, sin vínculos humanos ni amor. Un domingo Mario siente el vacío de su vida. ¡Todos, los otros seres humanos, tenían algo que hacer, él no! Siente su soledad y su abismo. Y en un momento de honda desesperación vende la herencia favorita de Débora, la campanilla de oro, la vende para desgastar su hastío y enfado de desvinculado en una noche de farra.

De Buenos Aires llega un matrimonio a pasar un año en una quinta vecina a Villa Rita. Luis Ortigosa es un hombre visual que coleccionaba pinturas. Su esposa Consuelo era hija de un funcionario derrotado por la vida. Se casó con Ortigosa para salvar al padre. Y después, al saber de una amistad que Luis tuvo con una joven pobre, hija de un misántropo ateo, se encierra en un mutismo y soledad fríos. Aquí una mujer-isla se desilusiona por la amistad del marido hacia otra isla — un verdadero laberinto.

Mario decide enamorar a Consuelo. Y con la ayuda de Cora que va a seducir a Luis, traman una horrenda campaña. El mal consiste en que hacen el mal por hacer el mal. El pecado de los dos hermanos es la práctica de la sensualidad con una frialdad asquerosa. Así los pinta Mallea.

Por el pueblo se rumoran los vínculos entre Mario, Cora y los Ortigosa. Consuelo mantiene una frialdad firme ante el "don Juan" Mario que lo hace más ridículo. Luis, con su buen gusto de señor no rechaza pero se divierte con Cora. Pero, lo que oye Débora no es esto. Ella cree que el mal de sus hermanos se ha consumado. Su rabia crece, toda su lujuria nunca gastada la hace maldecirlos. Los odia. Una tarde hace por escaparse. Está cansada de cocinar para ellos. El órgano que a veces tocaba bien en su fastidio ya no la

entretiene. Coge sus ahorros y se escapa. Pero no lejos de Bahía Blanca se detiene y piensa en el gusto de sus hermanos al verse libres de ella. Vuelve a casa de noche y la quema y a sus hermanos también. Sólo el Apolo de Belvedere queda en el jardín.

En esta novela Mallea hace uso de espejos más que en las otras. Parece que más de treinta veces se ven los personajes ante el espejo. Es la novela de los espejos. Y es así porque la vanidad de Mario y Cora es desmedida. Se ven ante el espejo, enfrente de sus retratos. Mario ve en el mismo Apolo de Belvedere su propia figura.

El libro está bien hecho. Su construcción orgánica es perfecta. Los Ortigosa vienen a traer más interés a la novela. Y aquí queremos enfocar un tema común en Mallea: *el desastre*. Desde la primera línea de la novela sabemos que los Guillén están condenados. Una maldición pesaba sobre sus cabezas. Y sin poner un obstáculo los Guillén avanzan inexorablemente hacia su destrucción. Y Débora la que menos hace, la que tiene, contiene toda su maldad en sí, es la que avanza y da el fin a esta tragedia plástica. Se siente la rabia de Débora crecer hasta que desborda en la destrucción de su casa. *Los enemigos del alma* con sus faltas de desarrollo psicológico en algunos caracteres es indudablemente una de las mejores novelas de Mallea. Aquí el complejo de maldición de Kierkegaard resulta en la destrucción de una familia.

Las águilas, 1943 y *La torre*, 1951, comienzan un ciclo netamente argentino. Mallea postergó la publicación de la segunda obra por cuatro años. El tercer tomo, que se titulará *La tempestad* es posible que ya esté terminado.

Mallea se ha propuesto estudiar tres generaciones argentinas en la familia Ricarte. *Las águilas* relata por el recuerdo de don Román Ricarte. Don León Ricarte vino a la Argentina en 1853 mezclado con varios inmigrantes españoles. En Vallares se establece y es de los primeros en plantar trigo, el oro blanco. Mientras otros con menos suerte pierden dinero, don León se hace rico y con el tiempo uno de los hombres más poderosos del país. Se casa con una mujer débil, Eufemia. Al nacer Román, muere la madre. Don León manda hacer un castillo en medio de la pampa. Parecía una casa de otro mundo, un fortín elevado contra la atmósfera en monótona desproporción con las llanuras bucólicas. Dos águilas de hierro

XUM

negro se escapaban de la piedra, en el centro y arriba de las ventanas. Fué su Escorial.

Don León, hombre centauro, ve en su hijo Román una naturaleza distinta a él. El niño tenía las huellas de quién sabe qué interno y precoz sufrimiento. En 1895 muere don León. Román tenía once años. Era el hijo de un domador que nació domado. El segundo vástago de la fortuna de los Ricarte termina su carrera de abogado, y a los veinticuatro años se casa con Emilia Islas. Emilia tenía todo lo externo, venía de una familia de un procurador, gente de pro, pero sin dinero.

Don Román se dedicó a hacer estudios históricos sobre la Argentina. Su esposa ha derrochado casi toda su fortuna. Eran dos tipos absolutamente opuestos. Emilia se movía en la "alta sociedad", en propagación excéntrica y él en círculos concéntricos. El era tímido, ella amaba el lujo y el poder del dinero.

Es el derroche de la generación del 900, de los *nouveaux riches*. Emilia se vestía mejor que las parisienses, sus fiestas en Buenos Aires o en París eran las más lujosas y costosas. Y con el tiempo Román tuvo que vender su propiedad. Es el mismo fausto que se vió con los millonarios de los Estados Unidos que tenían "dinero para quemar". Palacios lujosos, fiestas costosas, derroche y más derroche del dinero heredado.

Emilia es uno de los caracteres más odiosos que de vez en cuando ha creado Mallea. Casó sus tres hijas por conveniencia. Gloria se casó con un político, Alonso Ruiz; Raquel con Ismael Sánchez, y Lidia con un joven enfermizo de la alta sociedad que la dejó viuda dentro de un año.

El hijo, Roberto, como su padre estudió leyes y se escapa de la vida de sociedad. Se escapó hacia la realidad. Román siguió con sus estudios ayudado por el investigador Arzeno. Prepara un libro sobre el gobernador Cimaleras.

Pero en Arturo, la tercera generación, nace una esperanza. Arturo Ricarte piensa a veces que las generaciones pueden ser alternativamente compensatorias. Su padre fué un débil, una isla que no supo manejar su fortuna. Emilia Islas lo dominó toda su vida. Arturo se aleja de ellos para encontrarse.

Las águilas termina con una nota de esperanza. Román había sentido mucho la separación del hijo. Lo llama y se quedan unos

días en Las Aguilas. La muerte de un peón los une. El padre no insiste en llevarlo dentro de la casa y dice: "—¿Para qué? Estos son su tierra y su aire." Roberto comprende entonces el humanismo de su padre y le aprecia.

La torre no se publicó hasta 1951. Es un libro sólido de más de cuatrocientas páginas. El relato comienza con un retiro que hace Roberto en Las Aguilas. Huye de su novia (nótese el paralelismo con "El alejamiento"), y prepara un caso en defensa de un criminal que mató a su esposa. Durante este tiempo Roberto visita todos los alrededores, toda la tierra que en un tiempo fué de su familia. Ahora sólo les queda el castillo. Juan Mota y María, su esposa, cuidan Las Aguilas. Son el único matrimonio feliz que hasta hoy ha pintado Mallea. En todo el libro Mallea ha dejado entrar mucha gente que no es "isla", que le falta la típica agonía de Mallea, gente buena del campo. Es un gran cambio en la novelística de Mallea. Se siente el relato más natural — pero pierde en intensidad.

Por todo el libro Roberto hace por levantar a su familia. Su madre seguía derrochando lo poco que les quedaba y lo que don Román podía pedir prestado. Las fiestas seguían en casa de doña Emilia. Llega un momento en que parece increíble la debilidad del esposo y la monomaníaca maldad de la madre. Emilia es un tipo convencional de mujer histérica: ruega, grita, llora. Y llega un momento en que Roberto se apiada de su padre y se lleva a toda la familia a Las Aguilas. Y allí en su última isla, lo que fué el Escorial de don León, signo de fausto, viene la familia a "reconstruirse". Roberto se convierte en un ingeniero de almas. Aunque siente piedad por su madre, se opone a sus manías de derroche. Al fin, doña Emilia comienza a trabajar. Va a cultivar flores para venderlas y así ayudar la casa.

Más pruebas de hombre fuerte da Roberto al castigar a un amigo de niñez y vecino, Julián Vargas que ha injuriado a Lidia su hermana. Roberto lo castiga severamente. Ya tiene aires de señor. Se hace un hombre de acción. Compra terreno para que Juan Mota lo trabaje — vuelve a la tierra.

La vida de Buenos Aires se presenta otra vez. Los amigos de Roberto son antiguos camaradas de la universidad. Lodón, y su nombre lo describe, es un tipo que vive llevando malas noticias y vituperando a todo el mundo. Ricardo, otro amigo de Roberto, está

XUM

enamorado de una mujer "isla" que se llama Nieves. Nieves sufre una desilusión al encontrar unas cartas de amor después de la muerte de su esposo. Con el tiempo se suicida. Roberto va en ayuda de su amigo Ricardo.

La novia de Roberto, Calila, había perdido a sus padres y hermano y tres primos en un accidente. Vivía con una tía demente. Calila sigue a Roberto porque cree que él la puede salvar. Roberto le pide que se esperen algún tiempo. Quiere que ella sea una personalidad en sí misma, completa. Calila sufre momentos de histeria difíciles ya de igualar en la novelística de Mallea. Como muchas de las mujeres en la novela de Mallea, Calila se siente inútil, condenada a un limbo, culpada y sin pecado ni esperanza.

La torre termina con más esperanza. Se cree Roberto igual a su abuelo el centauro. Se cree también liberado de la ambición de poseer cosas, pero con fuerza para arrostrar la vida.

Mallea explica en la introducción a *La torre* el futuro de esta trilogía: "Sólo en el libro tercero, *La tempestad*, desatará sus cadenas y comenzará la verdadera acción; entonces el escrupuloso habrá batido sus indecisiones, habrá superado las circunstancias, se habrá lanzado directamente a la lucha con su destino.

"Pero antes tendrá que recorrer la larga fase de que este libro es crónica o relato."

Es posible que *La tempestad* ya esté escrito, si *La torre* se terminó en 1947. Y es difícil la posición del crítico al evaluar una obra no completa. Nuestra única objeción es la larga descripción de Buenos Aires, material que Mallea ya ha empleado bien en otros libros. Sí, vemos con gusto, la inclusión de una humanidad más universal.

* * *

Todavía vemos *La bahía de silencio* como la mejor novela de Mallea, como una de las mejores novelas de nuestra América. El libro se publicó en 1940 y la crítica se ha ocupado de él, muchos sin entenderlo. Un crítico americano lo comenta así: "This book has received favorable comment from many quarters, but it can hardly be said that it justifies its quick reputation. It does present a great variety of characters in a diversified series of scenes in Argentine and Europe, it has a fluid and pleasant style, and it has sincerity.

But none of the characters impress us. None of them have any deep convictions, strong feelings or a sense of humor." [21]

Pues bien, después de trece años de su publicación este libro nos impresiona como una de las mejores novelas que han salido, repetimos, de nuestra América.

Así como *Historia de una pasión argentina* es el libro cumbre de su ensayo, *La bahía* es una síntesis y cumbre de la obra novelística de Mallea. Es también la aplicación de sus ideas en forma de novela. Las tres partes del libro presentan el derrotero de un joven argentino, su educación intelectual y el desgaste de su pasión por su país. Y este joven argentino, Martín Tregua (verdaderamente Sin-Tregua), Mallea mismo, es un humanista que busca ante el terror del abismo, ante la disolución general del mundo y de su patria, una solución. Es el pensador de "celda andante" en Buenos Aires.

El relato comienza alrededor de 1923. Un grupo de jóvenes: Tregua, Anselmi, Jiménez, Azevedo y otros fundan una revista para despertar la conciencia cívica del país. Quieren llegar a los seres subterráneos, a los que no se han vendido y con ellos levantar la moral de la patria. No son partido, sino un grupo de idealistas. Sus discusiones representan un humanismo nuevo — el humanismo de la nueva juventud americana. Sí, se nota gran interés por todo lo europeo.

La casa de asistencia donde vive Tregua se describe con el cuidado de un Balzac. La ciudad, Buenos Aires, es el escenario donde Tregua desarrolla la novela. Todo con exactitud, puede ser una guía de turistas. Mallea presenta una inmensa cantidad de personajes que con sus complejos y opiniones agregan a la presentación caleidoscópica de las ideas. Es realmente una novela de ideas. El ideal central siendo la búsqueda de Tregua, su pasión de incitar un movimiento de reforma nacional.

En la segunda parte, "Las islas", Tregua viaja por Europa. Esta parte forma el puente cultural del americano hacia Europa, símbolo no sólo en Mallea sino en toda nuestra cultura americana, norte y sur. Tregua vive poco tiempo en Inglaterra, va luego a las montañas italianas, a Como, y de allí a Bruselas. Vive siempre en un bosque humano. En Bruselas describe la vida de los seres sobrevividos, islas. Topo de la literatura, así se llama Tregua, escudriña

XUM

por hallar los seres infelices que han muerto en vida. La galería de islas europeas es interesantísima, nos convence más. El doctor Ferrier, Blanche Alost y sus amigas, los socialistas italianos desterrados discutiendo el desprestigio de la dictadura de Mussolini, Atkinson, un inglés especie de Oscar Wilde sin talento — presentan patéticamente la generación europea perdida por las guerras y por la agonía de su mundo. Tregua se entretiene observándolos. De vez en cuando piensa en su amiga Mercedes Miró y en su "Beatriz." Escribe entonces un libro que se titulará *Las cuarenta noches*, que será una descripción de todos los tipos argentinos. Tregua ve a Europa como un mundo en bancarrota. Estos seres que él describe se los imagina como símbolos de la decadencia general. Ferrier es un tipo proustiano. Enamorado de Blanca, la sigue después que ella se ha dado al mundo. Ferrier siempre le manda orquídeas después de una desavenencia. Partes de esta sección nos sugiere la frase: "un Proust con proporciones más normales."

Pero un día se cansa Tregua y decide volver a su patria. La despedida de sus amigos es una página de antología, exquisita.

Los derrotados es el título de la tercera parte del libro. Tregua se cansa de ser río, quiere ser mar. Vive cinco años sublevado en su propio cauce. Termina entonces el primer tomo de *Las cuarenta noches*, bajo el signo de la Virgen de Martín de Newenhoven, símbolo de su fe. Tregua trata de despertar la conciencia argentina. Decide hablar con personas de prestigio. Gormaz, un abogado famoso, está de acuerdo pero no puede accionar "porque podría implicar a sus amigos." Un doctor accede pero Mallea piensa que perdería a todos sus clientes. Mallea piensa que con una isla se puede hacer un continente. Va a ver a Mántaras, un solitario-isla. Mántaras se niega a tomar parte en ningún movimiento. Vive aislado. No le interesa nada fuera de su vida. El profesor Risolía se aterró ante la primera propuesta de Tregua, perdería su cátedra. Y así sigue su búsqueda desesperada. Nadie se interesa.

En una biblioteca conoce a Gloria Bambil. Es una solitaria. Su padre la había desheredado después que ella sacrificó su juventud cuidándole durante una larga enfermedad. Como ocurre con muchas de las solitarias de Mallea, la madre de Gloria murió durante el parto. El padre la odiaba por esta razón. Gloria vivía aislada resistiendo a los hombres. Era hermosa y Tregua quiere reducirla,

ayudarla a vivir. La asecha, se hacen amigos, viajan juntos. Pero ella comprende que él no la ama. Sólo era feliz cuando salían de Buenos Aires a la costa. Entonces cambiaba. Tregua veía el peligro de la Argentina y se lo explica a Gloria: "—Este país es un gigante dormido. Hay que despertarlo en cada uno de sus miembros hasta que se desperece del todo. Por encima del cuerpo de este Gulliver se mueven algunas conciencias de las que el enorme cuerpo dormido no siente ni siquiera el cosquilleo que le debería producir el andar." Y agrega después: "Es un grave peligro —seguía pensando yo, sin decírselo—. Es un grave peligro. Cultura y conciencia dormidas son presas para cualquier mal invasor. Aquí se vive con un sistema de actitudes exteriores. Y el Gigante está cada vez más dormido."

Tregua ve la derrota de sus amigos. Azevedo derrotado por su esposa, canoso, viejo. Jiménez ciego en una ciudad de provincia. El doctor Dervil y el humanista Ira Borescu habían desaparecido. Todos los idealistas del grupo de la revista han sido derrotados.

Luego se viene la guerra. Y Tregua sigue en trances de agonía — en el laberinto de su propia agonía y de su patria.

Pero el libro termina. Termina con la misma frase que lo inició: "Usted entró en la florería aquel veinticinco de noviembre, el día en que empezó este libro, y con aquella voz un poco ronca que parecía venir de muy lejos, los ojos un poco torturados, preguntó por las flores, por la nueva especie de begonias, esas de una rara calidad familiar que faltaban en su parque y que había visto descritas, etc." [22] Todo el libro tiene esta forma y tono elegíaco. Esos trece años que Mallea relata están dedicados a esta argentina noble, casada con un oportunista político. El relato se interrumpe frecuentemente mientras Tregua se dirige a la amada. Ella no le conoce. El tiene miedo de acercarse a "ella". Le dedica formalmente a "Ella", su Beatriz, el libro y le explica su significado. Todos los personajes fueron tal vez equivocados, pero no perdidos. "Todos ellos y usted misma, han llegado a ese sitio que lame sin corroerlo el mar de la furia, de la persecución y de la adversidad. Todos ellos, y usted, quién sabe cuantos otros en este mundo han llegado a esa bahía, a ese lugar de espera, a esa bahía donde concentran su silencio y donde su fruto se prepara sin miedo a la tormenta, el ciclón, el vil tiempo. ¡Qué hermosa y qué profunda es la bahía!

XUM

Ahí están los que, de su fracaso, han hecho triunfo. A ellos y a usted los aguarda —en esta hora— la bahía de silencio. A todos los veo ahí, ansiosos y expectantes." [23] En la bahía de silencio de Mallea se conquista el pasado y Tregua se une con la amada.

* * *

Por el crítico que no le impresiona el fervor de un hombre que quiere despertar a toda una nación, y en muchos casos la crítica de Mallea podría aplicarse a otros países, sentimos lástima por su falta de interés. El mensaje de Mallea es limpio, su actitud franca y abierta. El argentino tiene que reconquistar su patria, volver a los valores prístinos de su período de gloria. El éxito comercial, visto en la Babilonia que es Buenos Aires, no puede salvar al país. ¡Podemos añadir hoy, no la salvó! Tiene que haber una integración del espíritu nacional, honestidad en su gobierno. Tregua representa el hombre de absoluta donación por su patria, vive en una exaltación severa de la vida.

Mallea bien comprendió que nuestros problemas americanos son de un Nuevo Mundo y merecen nuevas soluciones. Su actitud hacia Europa no es un desprecio, más bien una realización de un estado de verdad, la decadencia de Europa.

La bahía de silencio, novela de ideas y autobiografía de un alma noble, se nos ha parecido muchas veces a la *Montaña mágica* de Thomas Mann. Si en este libro traza Mann los orígenes humanísticos de Europa, en *La bahía* hace lo mismo por su país. Y la hondura con que ataca el tema le da un valor universal.

VII. *¿Es existencialista Mallea?*

Por el tema de Mallea, el hombre enfrentando el abismo de la vida y poseído de un terror pascaliano cósmico, por el caos de la vida moderna que Mallea describe, vemos que es necesario considerar este punto de si Mallea es existencialista.

Mallea tiene mucho de Pascal, de Kierkegaard, de Kafka, de Unamuno. Menciona en uno de sus libros a Mesnaeff (tal vez un

disfraz de Berdiaeff). El terror pascaliano se encuentra en todos sus libros.

La angustia, resultado de esta actitud de terror y la desesperación que lleva al desastre son otros puntos cardinales del existencialismo. En este ensayo hemos visto la vía de angustia en el laberinto de agonía de Mallea que es su obra. El héroe tiene que pasar por esa angustia hasta en su último libro. El autor lo declara, "es necesario."

El hombre de Mallea es un héroe de acción. Tregua no cesa de hacer por despertar una conciencia de mejoramiento nacional. Andar, caminar siempre, discutiendo, propagando su apostolado de fe.

La esperanza, la espera de algo, que no se sabe qué, se encuentra en muchos de sus libros. *La bahía de silencio* termina en esa espera, en ese limbo que Mallea ha creado en sus novelas.

Mallea ha escogido el tipo solitario y lo ha analizado mejor que nadie. Ese es su reino. Y ese solitario es por fuerza un tipo existencialista, pero de un modo negativo. La galería de mujeres que Mallea presenta está repleta de almas amargadas por la vida. Viven en una constante evasión de la realidad entre náusea e histeria.

Sí, hay muchos rasgos existencialistas en la obra de Mallea. Como Unamuno, Mallea pertenece al humanismo cristiano porque "respeta la grandeza del hombre, lo infinito de sus posibilidades, y al mismo tiempo lo considera objetivamente en la condición real de su existencia temporal." Este problema lo ha explicado muy bien Alceu Amoroso Lima.

Y todas estas islas están a la espera de una redención. Mallea en su último libro ha cambiado de dirección y se ve que Arturo Ricarte va a entrar en una acción, ha entrado ya en una fase de acción eficaz para redimir a su familia y a sus amigos.

VIII. *El estilo de Mallea*

Porque pensamos publicar un estudio aparte al estilo de Mallea, sólo hacemos aquí algunas observaciones.

Mallea empezó con sus cuentos de un pirueteo experimentalista. En sus ensayos usó un tono declamatorio y retórico como en

Meditación en la costa y *Conocimiento y expresión de la Argentina* que fué un discurso.

En *Historia de una pasión argentina* se ve ya un estilo adaptado al tema, sobrio, elegante. Tiene además este libro un anhelo elegíaco sólo igualado en el español moderno por Unamuno. En *La bahía de silencio* llega a cumbres estilísticas por su cualidad llena de adaptación a un ritmo que va con el tema. En libros como *Rodeada está de sueño* vemos una simplicidad difícil de obtener en el arte. En *Fiesta en noviembre* se contraponen dos estilos, uno de poesía en prosa contando la trágica muerte del poeta, y el otro descriptivo, el de la fiesta.

Podemos afirmar que en nuestra opinión, Mallea es uno de los mejores estilistas, prosistas, en el idioma castellano. Si él se ha preocupado por crear un estilo argentino, ha hecho más, ha creado un estilo que por su riqueza temática y de vocablos, por su ritmo, y su constante depuración, es difícil de igualar en toda la prosa contemporánea.

IX. *Conclusión*

La objeción más grande que se puede poner ante la obra de Mallea es que no ha incluído una realidad completa, que no ha escrito una novela con una humanidad completa o en que los protagonistas no sean solitarios o agonistas. Y al mismo tiempo se corre el riesgo de que esta obra de Mallea será lo que le dé su inmortalidad. Su estudio de solitarios, de hombres y mujeres en busca de expresión, es la parte más original de su obra. Y viendo su obra desde otro punto de vista, su creación y actitud en describir nuestro mundo en agonía ha acercado a Mallea más a la realidad del siglo.

El crítico puede objetar, indicar otro camino, pero en resumen de cuentas, qué sabe el pobre crítico de las verdaderas habilidades de un artista. Si el novelista ha encontrado la vena que debe explotar, el medio —su material— en que florecerá su genio, entonces sólo se puede aconsejar más maestría, menos repetición y eventualmente una sincera actitud, no una solución, no hay siempre soluciones en el arte y la vida. El artista debe darnos una afirmación de que lo que nos presenta lo considera como su concepción de la verdad.

Mallea ha creado un mundo que parece distinto con sus complejos en un laberinto de agonía y una pasión desmedida por su patria. Ha creado, también, una geografía espiritual de gran originalidad. Su estética es la de un artista consumado.

Comparado con los otros maestros argentinos: Payró, Gálvez o Larreta, Mallea se distingue por haber empleado más de la herencia común universal —fuera del mundo español—, por haber bebido en más fuentes, y al mismo tiempo creado su propio mundo y su medio de expresión.

Hombre serio Mallea, de una recta moral, en tiempos de tormenta. Su silueta de gigante ante la juventud americana crece cada día.

He aquí el valor supremo de Mallea: Maestro de la juventud americana. Incitador, infatigable apóstol de la verdad, dió a su mensaje un cauce vasto — un río que terminará en mar porque en *La bahía de silencio*, la bahía de espera, viven en constante anhelo los amantes de la libertad. Mallea es el geógrafo de las almas en pena y de la libertad. Así como quiere redimir almas solitarias, almas subterráneas, a su patria quiso despertarla con un mensaje constructivo.

¿En cuanto al futuro derrotero de su obra? La respuesta es difícil. Porque, por medio del laberinto de su agonía puede llegar todavía a una posición vitalista y afirmativa.

JOSÉ MANUEL TOPETE,
Washington, D. C.

NOTAS

1 Eduardo Mallea, *Historia de una pasión argentina*. Con un prólogo de Francisco Romero. (Buenos Aires, México, Espasa-Calpe, Argentina, S. A., 1940, pp. 30-31. 1ª ed., 1937.

2 *Op. cit.*, p. 29.

3 *Op. cit.*, pp. 29-30.

4 *Op. cit.*, p. 39.

5 *Op. cit.*, p. 41.

XUM

6 *Op. cit.*, p. 51.

7 *Op. cit.*, p. 54.

8 *Op. cit.*, p. 55.

9 *Op. cit.*, p. 60.

10 *Op. cit.*, p. 135.

11 Eduardo Mallea, *Conocimiento y expresión de la Argentina.* (Buenos Aires, *Sur*, 1935), p. 21.

12 *Op. cit.*, pp. 53-54.

13 *Op. cit.*, p. 22.

14 *Historia de una pasión argentina*, etc., p. 69.

15 *Op. cit.*, p. 166.

16 *Op. cit.*, p. 148.

17 *Op. cit.*, p. 172.

18 *Op. cit.*, p. 185.

19 Eduardo Mallea, *Nocturno europeo.* (Buenos Aires, Ed. Anaconda, 1938), p. 217.

20 *Op. cit.*, pp. 104-105.

21 Francisco Aguilera, ed., *Handbook of Latin American Studies.* (Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1940), Sección de Literatura.

22 Eduardo Mallea, *La bahía de silencio.* (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1940, 2ª ed., 1945, p. 516.

23 *Op. cit.*, p. 583.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE EDUARDO MALLEA

Ensayos:

Conocimiento y expresión de la Argentina. Buenos Aires, Sur, 1935, 57 p.

Historia de una pasión argentina. Con un pról. de Francisco Romero. Buenos Aires, México, Espasa-Calpe argentina, S. A. 1940, 187 p. 1ª ed., 1937.

Meditación en la costa. Buenos Aires, Impr. Mercatali, 1939. 169 p.

El sayal y la púrpura. Buenos Aires, Ed. Losada, S. A., 1947. 232 p. 1ª ed., 1941.

Novelas y cuentos:

Adiós a Lugones. Buenos Aires, Tall. Gráf. Augusta, C. Marello, 1942.

La bahía de silencio. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1940. 2ª ed., 1945. 589 p.

La ciudad junto al río inmóvil. Buenos Aires, Sur, 1936. Ed. Buenos Aires, 1938. 230 p.

Cuentos para una inglesa desesperada. Buenos Aires, México, Espasa-Calpe argentina, S. A., 1944, 153 p. 1ª ed., 1926.

El retorno. (Una narración poemática donde concluye "El Alejamiento". Segunda parte de "Rodeada está de sueño".) Buenos Aires, México, Espasa-Calpe argentina, 1946. 150 p.

Los enemigos del alma. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1950. 363 p.

Fiesta en noviembre, novela. 2ª ed. Buenos Aires, Ed. Losada, S. A., 1942. 168 p. 1ª ed., 1938.

Las águilas. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1943-1947. 266 p.

Nocturno europeo. Buenos Aires, Ed. Anaconda, 1938. 224 p.

Rodeada está de sueño. (Memorias poemáticas de un desconocido). Libro primero: El alejamiento. Buenos Aires, México, Espasa-Calpe argentina, S. A., 1944. 153 p.

Todo verdor perecerá. Buenos Aires, Espasa-Calpe argentina, S. A., 1941-1945. 175 p.

La torre. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1951. 241 p. "Segunda parte de *Las águilas*".

El vínculo - Los Rembrandts - La rosa de Cernobbio. Buenos Aires, Emecé, 1946. 224 p.

XUM

Benavente e Hispanoamérica

El interés constante por América y los americanos que demostraron los intelectuales del 98 y en especial los integrantes de esa llamada "generación", constituye un tema digno de ser estudiado con detenimiento y minuciosidad, ya que se nos presenta vasto en extensión y atrayente por las modalidades que reviste su tratamiento en manos de los diversos escritores de la época.

El trabajo de Gonzalo Torrente Ballester,[1] no obstante su esquemática brevedad, ha significado el principal esfuerzo de conjunto por abrir una brecha que con seguridad, es de esperarlo, orientará hacia investigaciones más detalladamente objetivas, llevará a análisis críticos más pormenorizados y suministrará conclusiones más sólidas y definitivas sobre el tema de la España del 98 y su visión de la América Hispana.

Aunque no se le sugiera en el estudio de Torrente Ballester, hoy no cabe la menor duda de que entre los autores que alternaban en las tertulias del 98 e influían en la cristalización de su fisonomía espiritual, figuraba con asiduidad el dramaturgo Jacinto Benavente,[2] quien en la última década del siglo pasado había logrado iniciarse y afirmarse en los escenarios de la época con obras que la crítica actual[3] considera representativas[4] de su producción teatral y reflejo bastante fiel del pensar y sentir del 98.[5]

Sin detenerse a considerar que ya por esos años finiseculares Benavente se deleita frecuentemente con los temas americanos, y no obstante la insistente repetición de que los protagonistas de *La comida de las fieras* provenían de América, Torrente Ballester ni siquiera alude de pasada a tan bien definidos como permanentes intereses del dramaturgo. Por el contrario, el crítico español prefiere

XUM

centrar su estudio en la producción de Darío, el cual no era hombre del 98, Valle Inclán, Unamuno y Maetzu, refiriéndose muy someramente a otros escritores en cuyas obras de vez en cuando se vislumbra el perfil del continente americano o el de los habitantes que lo pueblan.

En el presente trabajo, al examinar algunas recurrencias y modalidades del tema hispanoamericano tal como se da en las comedias de Benavente, no quisiéramos abarcar la abultada obra del autor. De hacerlo, caeríamos en una deplorable esquematización y restaríamos todo el relieve que se merecen ciertos rasgos temáticos de primer orden. Preferimos limitarnos a las composiciones benaventinas cercanas al primer viaje del dramaturgo a América, 1906, porque en ellas, en primer lugar, Benavente se encuentra más cercano al espíritu noventayochista, y luego porque no es aventurado conjeturar que las posteriores visitas al nuevo continente y los honores que en él se le dispensaron como autor de renombre, le hicieran cambiar de parecer o le indujeran a suavizar y acaso refrenar algunos conceptos y sentimientos sobre Hispanoamérica y los criollos que, con anterioridad a esas giras pasaban más pura y espontáneamente a depositarse en sus escenas. Si bien la afirmación que adelantamos podría ser documentada con el acopio de los numerosos escritos de Benavente posteriores a 1908, fecha de *Por las nubes*, baste indicar que los juicios críticos y la ironía del dramaturgo con respecto a América y los americanos son mucho más moderados, prudentes y oportunos en los años siguientes de la época que nos proponemos analizar. [6]

Entre los años de 1894 y 1909, las comedias de Jacinto Benavente, siempre que tratan del tema americano o aluden a él, comprenden esencialmente dos asuntos: el continente americano como entidad geográfica distinta de España y los criollos o los peninsulares asociados con el nuevo mundo.

Ya en el primer estreno de Benavente, *El nido ajeno*, el lector tropieza con un concepto clave del dramaturgo: América es el continente por excelencia en que los españoles pueden hacer fortunas cuantiosas. Manuel vuelve a casa de su hermano en calidad de galán rico después de haber pasado varios años en América amasando un caudal nada despreciable. Sin ni siquiera haber tenido la oportunidad de constatar la veracidad de los rumores que corren acerca de

tales riquezas, pues Manuel acaba de llegar y casi no ha alternado con sus parientes por sentirse sumamente cansado del viaje, María, su cuñada, y Emilia, amiga de ésta, no tienen otro tema de conversación que el dinero abundante que el visitante ha logrado almacenar en el extranjero:

> María.—... Pero Manuel marchó de España tan joven... No esperábamos volverle a ver.
> Emilia.—Dicen que ha hecho dinero por esas tierras.
> María.—¡Un gran caudal!

(*El nido ajeno*, p. 4).

Esta creencia de Benavente, sea heredada de lo que pensaban los españoles desde la época de los conquistadores, sea originada como reacción ante la pobreza económica de España a raíz de los desastres que culminaron con el del 98, constituye el cimiento en que descansa la visión conceptual que el dramaturgo posee de la América Española. Los peninsulares se dirigen a esas tierras en busca de los caudales que en vano se esfuerzan por acumular en la madre patria y lo hacen con una fe tan ciega y una determinación tan irrevocable que nada ni nadie los detiene. Tal es el caso de Julio en *Por las nubes*, quien se separa con gran dolor de su familia y llega a romper su noviazgo con la consiguiente pérdida de la amada porque tiene la certeza de que únicamente en Buenos Aires le sonreirá la suerte. Igual modo de reaccionar se observa en Manolo, primo de Julio, el cual no ve otra solución a las estrecheces económicas en que lo ha sumido su dilatada prole que radicarse en esa América tan promisora a que se marcha su pariente.

> Manolo.—... ¡Porque si vieras que a mí también todos los días me dan unas intenciones de emigrar!... Nuestra casa no es casa, nuestra vida no es vida...

(*Por las nubes*, p. 448.)

Don Hilario, el médico de la familia de Julio, ha sido quien ha arreglado el viaje de este último a América y para ello se ha valido de un amigo suyo que, habiéndose radicado en Buenos Aires, ha prosperado hasta hacer gran fortuna (páginas 452 y 453).

Este pensamiento de las riquezas que con desmesurada abundancia y rapidez se logran en América es tan obsesionante que Bena-

vente no sólo lo repitió hasta el cansancio en *La comida de las fieras*, sino que además lo hizo reaparecer en la comedia *Por las nubes* con una nueva variación de matiz. Se desprende de *Por las nubes* que no hay otra fuente posible de riquezas que marcharse a América y al mismo tiempo hablar de gente pudiente es imaginar de inmediato que provienen del nuevo mundo. Esta modalidad que venimos indicando se ve bien claramente en un diálogo que sostienen Luisa, hermana de Julio, y Pepe, el cínico amigo de este último:

> Luisa.—Es que Pepe pica más alto. Ya sabe él a quien me refiero; el padre trajo mucho dinero de Cuba.
> Pepe.—De Filipinas; pero es igual; el caso es que lo trajo.

(*Por las nubes*, p. 414.)

Es sintomático que Luisa al equivocarse lo haga mencionando a Cuba en vez de las Filipinas; para ella, con seguridad, aquel país será fatalmente la fuente de toda fortuna ya que es el único nombre que se le viene a la mente cuando ha de indicar el lugar de que proviene la fortuna de esos desconocidos adinerados. Así resulta perfectamente dable concluir que para el autor, por boca de sus personajes, los cuantiosos caudales del nuevo continente se han convertido en pensamiento obsesionante. Es bastante notorio que todos los criollos y peninsulares a su regreso de América, no importa cuál sea el país, se distinguen por los bienes materiales de que disponen: los protagonistas de *La comida de las fieras*, los americanos que figuran o quedan aludidos en *Gente desconocida* (páginas 94 y 125), el héroe de *El nido ajeno* y los que figuran en calidad de protectores de emigrantes en *Por las nubes*.

Observamos, aunque sea de pasada, que dos comedias, *El nido ajeno* y *Por las nubes*, a pesar de haber sido escritas en los años 1894 y 1909, respectivamente, es decir, a una distancia de trece años, revelan constantes conceptuales bien marcadas en lo que se refiere a lo de las riquezas americanas. Idéntica uniformidad se notará en el pensamiento y en el sentir del autor al tratar más adelante de otros rasgos temáticos hispanoamericanos.

Aparte de brindar la oportunidad de enriquecerse, América constituye la plena realización de una serie de sentidas aspiraciones de la época y de las cuales Benavente se hace eco con tanta frecuen-

cia que llegan momentos en que tiene que sintetizarlas en pasajes tan clásicos y conocidos como aquel de *La comida de las fieras*:

> En América, el hombre significa algo; es una fuerza, una garantía... se lucha, sí, pero con primitiva fiereza; cae uno y puede volver a levantarse; pero en esta sociedad vieja, la posición es todo; el hombre, nada...; vencido una vez, es inútil volver a luchar. Aquí, la riqueza es un fin, no un medio, para realizar grandes empresas. La riqueza es el ocio; allí es la actividad. Por eso allí el dinero da triunfos, y aquí desastres... Pueblos de historia, de tradición; tierras viejas, donde sólo cabe, como en las ciudades sepultadas de la antigüedad, la excavación, no las plantaciones de nueva vegetación y savia vigorosa.
>
> (*La comida de las fieras*, p. 344.)

Esta antítesis de una España sombría y noventayochista frente a una América que es tierra de promisión en que se concretizan ambiciones diametralmente opuestas a la abulia generacional, constituye otra nota que con frecuencia externa o virtual se manifiesta desde el año 1894 hasta 1909 en el teatro de Benavente. En efecto, en *Por las nubes*, once años después del estreno de *La comida de las fieras* el dramaturgo repite:

> Julio.—Esta es la carta... Lee, lee. Un empleo muy lucrativo que me permite iniciativas... Desde luego, mejor retribuído que aquí... y sin la pesadumbre de tener que vivir como un señorito. Y en él tendré la satisfacción de trabajar en algo útil, provechoso. No sentiré el descorazonamiento que se apodera de mí en nuestras oficinas, despachando expedientes y revolviendo papeles cuya utilidad no se me alcanza siempre, y me hace pensar muchas veces si no serán nuestras oficinas una piadosa fundación de la caridad oficial en favor de esta desvalida clase media, que no puede refugiarse en otros asilos.
>
> Hilario.—Sí, señora; sí... La posición que mi amigo ofrece es excelente para quien vaya dispuesto a trabajar... Ya lo sabe Julio: allí hay que dejarse de ser señorito intelectual, que sólo emplea su intelectualismo en criticar a los que trabajan. Inteligencia, la que basta para ponerla al servicio de una buena voluntad. Voluntad, sobre todo... No como aquí, donde nos pasamos lo mejor de la vida maldiciendo del que construye el edificio que soñamos... que es tan hermoso, tan hermoso, que no llegará a construirse nunca.

> Julio.—Pues quiero levantar yo mi casa nueva... Y sobre tierra nueva, no sobre ruinas.
>
> (*Por las nubes*, p. 470.)

Idéntico destino le habría aguardado a Manuel, dice María en *El nido ajeno*, si hubiera permanecido en esa España desolada física y espiritualmente:

> Los impulsos emprendedores de su espíritu se hubieran resuelto en luchas mezquinas... en calaveradas indignas de su ánimo generoso... En medio a propósito [América] donde explayar su genio, ha sabido educarse por la conciencia propia, que es la mejor educadora cuando el corazón está sano.
>
> (*El nido ajeno*, p. 24.)

El continente americano, no obstante ser fuente de riquezas y constituir la tierra del futuro en que el individuo ha de saciar la sed material y espiritual que en su patria no consigue ni siquiera en sueños, se transforma para el español peninsular ya ubicado en su nuevo medio en un lugar extraño en que no se siente completamente a gusto. Manuel, en *El nido ajeno*, insiste una y otra vez en aquello de verse extranjero en América:

> ¡Ansioso vengo de cariño! ¡He vivido tanto tiempo solo!... Extraño en todas partes. Mi protector, mi verdadero padre, don Gabriel, murió a poco de llevarme consigo. Desde entonces no he tenido un amigo, no he tenido a nadie. Ni aventuras pasajeras, ilusiones de amor, para engañar mi soledad tristísima.
>
> (*El nido ajeno*, p. 15.)

Los temores que abrigan los que se oponen al viaje de Julio a Buenos Aires, en *Por las nubes*, obedecen seguramente a los mismos sentimientos de separación, soledad y aislamiento de que se queja Manuel en *El nido ajeno*, y de los cuales Julio bien pudiera ser víctima al alejarse del hogar. Es que el dramaturgo es quien abriga la sospecha de que América todavía representa una incógnita social que, a pesar de estar repleta de sorpresas alentadoras y estimulantes, puede a la vez tornarse en factor deprimente al acrecentar la nostalgia por los seres queridos de quienes los protagonistas se han separado con tanto pesar. Es así como se agudiza y agiganta la angustia de los aventureros benaventinos alejados y aislados en

XUM

ambientes extraños. Cuando en la obra de Benavente llega a prevalecer este modo de enfocar al continente americano, Europa muda su faz y renace con todos los encantos que el español no halla y echa de menos en el nuevo mundo. Tal es el sentir que revela Manuel, en *El nido ajeno*, cuando después de quejarse con repetida e infantil insistencia de la soledad en que se encontraba sumido en América, hace planes con su cuñada para emprender un viaje de recreo:

> Por tierras alegres de cielo azul y sol de fuego, de flores y cantares... Por Andalucía, por Italia... Sevilla, Málaga, Venecia, Nápoles..., donde amanece el día con más luz y el vivir por sí solo es alegría; donde los pobres cantan y el viento susurra y los mares mecen... ¡Tierras que Dios bendice!... ¡Donde ni el pecar es pecado!
>
> (*El nido ajeno*, p. 38.)

Peregrina ceguera es la de Manuel e inexplicable su incapacidad para apreciar durante su estancia en América todo aquello que ve en una Europa idealizada a base de lugares comunes que con seguridad jamás ha visto en su aciaga infancia y juventud. Todo ello, sin duda, se debe al desconocimiento completo que por entonces poseía Benavente de los encantos naturales de las tierras del nuevo mundo y de la calurosa recepción que los americanos brindan a los extranjeros. Benavente nunca reveló en sus obras ninguna sensibilidad para apreciar el ambiente americano que ha dado origen a una excelente literatura en manos de autores de mayor aptitud para captar el sentido estéticamente distintivo de un paisaje o de un medio, ni demostró su reconocimiento por la calurosa acogida, los innumerables festejos y los señalados honores que repetidamente se le brindaron en las dos Américas. Si bien el tono satírico es menos enconado y la ironía menos hiriente en las obras posteriores a 1925, su entusiasmo por América nunca se cristalizó en nada parecido a los renglones de la última cita nuestra. A lo más América es un excelente sueño que hace olvidar la postración del 98 con la esperanza muy placentera, por añadidura, que nos ofrezca una mina o un pozo de riquezas.

En las obras de Benavente el lector pronto se familiariza también con una abigarrada galería de criollos y peninsulares, cuyas personalidades oscilan desde la ridícula extravagancia de los nuevos

ricos hasta la más ejemplar cordura y sensatez que es dable imaginar en un mortal. Si quisiéramos clasificar a los criollos con el fin de caracterizarlos, sería preciso distinguir entre los que están radicados en América y a los cuales Benavente sólo puede imaginarse, y los acaudalados que habiendo abandonado su país de origen sientan sus reales en Europa o en España. No parece prematuro adelantar a estas alturas que los primeros están concebidos y trazados a base del conocimiento que el dramaturgo pudo tener de los segundos o de datos que recogió en charlas de sobremesa, ya que a América ni había soñado dirigirse por aquellos años.

Los criollos que residen en sus respectivas tierras son ocasionalmente presentados como seres un tanto desvalidos, dignos de piedad e incapaces de valerse por sí mismos:

> Manuel.—¡Soy bueno! ¿No es verdad? ...Lo dices tú, mi madre lo decía también, las dos personas mejores que he conocido. ¡Tendré que creerlo!...
>
> María.—Lo dicen muchos pobres también, Manuel. Todo se sabe.
>
> Manuel.—Eso no. ¡Vaya un mérito dar lo que a uno le sobra!
>
> María.—Es que en América bendicen tu nombre muchos desvalidos; es que hiciste la caridad con amor.
>
> (*El nido ajeno*, p. 14.)

En términos generales, el criollo que vive en América a menudo se destaca como un tipo extravagante, antojadizo y pedante hasta el extremo de hacerse o sumamente antipático o socialmente inaceptable:

> Teles.—Oye, ¿no decías que la de Alsina era americana?
>
> Tomillares.—No; es española. Se casó en París con un americano riquísimo que luego fué presidente de no sé qué República de esas fantásticas de América.
>
> Teófilo.—¡Oh, graciosísimo! Sarah Bernhardt me contó en una ocasión que trabajando ella en un teatro de no sé qué República americana, durante el primer entreacto entró el presidente a saludarla; al segundo entreacto vuelve a entrar, y era otro presidente: durante el acto había habido una revolución...
>
> (*La comida de las fieras*, p. 310.)

No cabe duda que las ingeniosas ocurrencias críticas que salpican de ironía las ideas que Benavente poseía de los criollos en su

patria y de los peninsulares avecindados en tierras americanas o vueltos a España en calidad de nuevos ricos se hallan integradas y cuidadosamente trabajadas en *La comida de las fieras*, pero los gérmenes de estas personalidades se encuentran bosquejados con rasgos algo caricaturescos en obras suyas anteriores a 1898:

> Ansúrez.—... De esos ricachos de Cuba que de cuando en cuando vienen a asustarnos con su dinero, y al año suelen volverse a su tierra como pintan a sus ascendientes antes de que los descubriera Colón, es decir, peor porque a aquéllos los pintan con plumas, y éstos suelen quedarse desplumados.
>
> Pilar.—¿Son muy ricas?
>
> San Severino.—Así parecen. Sobre todo son elegantes. Por eso se las admite en todas partes. No hay en Madrid quien vista como ellas.
>
> Ansúrez.—¡Vamos! Se han propuesto hacer papel como se hace el papel; después de todo, a fuerza de trapos.
>
> (*Gente conocida*, p. 94.)

Puliendo con metódica perseverancia estas agudezas algo estridentes de *Gente conocida* y ampliando la acción para darle la debida longitud, variedad, forma, proporción y número de alternativas episódicas, Benavente entregó al público la celebrada comedia intitulada *La comida de las fieras*, en que el asunto en sus líneas generales no es nada nuevo, pero el tratamiento del mismo y el tema que se sugiere son de una maestría digna de elogio.

Los Alsina "esos americanos que tanto ruido hacen ahora en Madrid", gastan un capital atendiendo a las aristocráticas amistades que los rodean. Victoria Alsina es guapa, viste bien, ha puesto casa con verdadero gusto artístico, pero tiene el grave defecto de ser "una niña caprichosa que se divierte con rarezas". Su extravagancia llega hasta el extremo de ocasionar un verdadero incendio para así dar más realidad a una absurda representación modernista que tiene lugar en su mansión señorial:

> Victoria.—La verdad es que si no tenemos agua cerca... ¡Se ha hecho un boquete en la alfombra!... La lástima es que no hemos visto concluir la comedia! ... Hay que repetirla otro día...
>
> Tomillares.—Ha sido una nota modernista. ¡Otro símbolo!
>
> Teófilo.—¡Oh, sí! ¡En medio de todo, era delicioso! El teatrillo entre llamas y dos jóvenes lindísimas volcando un tibor lle-

XUM

no de rosas sobre el fuego... y el agua y las flores cayendo sobre las llamas... ¡Un verdadero cuadro prerrafaélico!

(*La comida de las fieras*, p. 321.)

Junto a la figura de esta española contagiada de americanismo, se encuentra la de su esposo, Hipólito Alsina, quien, por su parte, tiene "asustado a Madrid... desconcierta a los hombres de negocios con jugadas de Bolsa atrevidísimas", las cuales, según el astuto Fermín, no son más que disparates porque el acaudalado forastero "se empeña en sostener un alza artificial, contra el sentido común" y "a ese paso no hay capital que resista".[7]

Los esposos Alsina, aunque mirados con recelo y envidia por los madrlieños siempre dispuestos a adular a los ricos, merecen desde el primer momento elogiosos comentarios por su comportamiento moral ya que no sólo es él "muy simpático y muy caballero", y ella "encantadora", sino que además son ejemplo de buen entendimiento matrimonial. Esto último, claro está, no les parece de buen tono a ciertos cínicos madrileños que se dedican a esparcir toda suerte de insidiosas murmuraciones sobre el pasado de los Alsina o a provocar desvergonzados comentarios que los dejan en un completo desnudo espiritual:

Teles.—¿Y se lleva bien el matrimonio?

Marqués.—Están realmente enamorados uno de otro. ¿Verdad, Luis?

Teles.—¡Pero eso es una cursilería!

Marqués.—No, eso era antes. Ahora se lleva mucho la virtud.

Teles.—Eso te lo habrá dicho tu tía.

(*La comida de las fieras*, p. 311.)

La ingenuidad desmedida de los Alsina, su generosidad y desprendimiento mezclados con una chocante pedantería y afán de deslumbrar, a la vez que la inexperiencia en el trato con el encallecido alto mundo madrileño, todo ello en heterogéneo torbellino los arrastra y hunde en la ruina. Hipólito, con atrevida inocencia, cae víctima de inescrupulosos especuladores que sin remordimiento de ninguna clase los sumen a él y a su esposa en la bancarrota más completa. Sin embargo, en medio de este infierno de falsedades en que se sofocan los Alsina, siempre se vislumbra una nota de sincera generosidad con que el autor ha querido teñir a los protagonis-

tas. Este es el único caso en que Benavente olvida sus obsesionantes ideas sobre las ridiculeces de los criollos para presentarlos como seres más bien cuerdos y generosos que alocados y despilfarradores. Es de observar, no obstante, que esta nueva manera de caracterizar a los americanos es meramente accidental o circunstancial, puesto que en toda la producción restante, Benavente vuelve una y otra vez a repetir su cantinela de la extravagancia, desmedida riqueza e inadaptación social de los americanos. De estas breves consideraciones se desprende que los tintes con que se distingue la caracterización de los Alsina obedecen, no tanto a un cambio de actitud mental del dramaturgo hacia los hispanoamericanos, sino a la necesidad apremiante de atenuar la amarga indolencia con que había saturado el ambiente metropolitano español en los actos iniciales de la comedia. Por eso se le confía a Victoria el secreto de la insolvencia en que temen haber quedado postradas sus amistades. La intercesión de ella ante Hipólito para que éste salve como mejor pueda a los arruinados, marca el momento crucial en que predomina la bondad de los Alsina sobre la ruindad de sus relaciones españolas. Al menos si ésta no desaparece por completo, aquélla la atenúa. En efecto, Victoria, sin comprender la trascendencia de la situación, no titubea ni un momento en comunicar a su marido el grave peligro en que se encuentran sus conocidos. Los esposos, entonces, en una escena ejemplar para el público madrileño, acaso asqueado de tanta pequeñez, comparten los sinsabores de la desgracia y la incomprensión inminentes fundiéndose espiritualmente en una íntima comunión de sentimientos de la más pura generosidad, ternura y amor. La longitud de la escena nos obliga a extractar los renglones más significativos para comprender el cambio de tono a que ha recurrido el autor en la caracterización de los personajes que nos interesan:

> Victoria.—¿Tú crees que Manuel es un hombre honrado? ... Yo no entiendo mucho de vuestros asuntos; pero si sólo ha pecado de imprudente o de ambicioso...
>
> Hipólito.—Si no necesitas hablarme en su favor. Si yo quiero salvarle, no sólo por amistad, sino por interés; porque mi crédito padecería...
>
> Victoria.—¡Ah! ¿No se trata sólo de él; se trata de ti? ¿Y dudas todavía? ¿Por qué dudas?

XUM

Hipólito.—Porque, desgraciadamente, me persigue la mala estrella en los negocios; porque, a pesar mío, he comprometido más de lo que debiera un capital... que no es mío.

Victoria.—¡Hipólito! ¿Que no es tuyo? ¿Entonces de quien dudas es de mí?...

Hipólito.—¡Sí, perdóname! ¡No sé cómo puedo dudar de ti!

Victoria.—Porque pocas veces te hablo de mi cariño. Porque creí que de tal modo lo veías, que no necesitaba explicártelo con palabras..., no; nunca te he dicho cómo te quería... un amor que es toda mi vida...

Hipólito.—¿Qué hice yo para merecer tanto cariño?

Victoria.—¡Ahora es cuando me parece alegre nuestra fiesta! ¡Ahora que has decidido salvar a tu amigo de la miseria, que puedo devolver la tranquilidad a dos pobres mujeres!... ¡Corre!..., dile a Manuel que esta noche mismo...

Hipólito.—¡Le diré que se arrodille ante ti, como yo me arrodillo!

(*La comida de las fieras*, pp. 326 y 327.)

Ya en el último acto, cuando la catástrofe se ha consumado, las notas dramáticas que caracterizaban a los personajes persisten sólo a manera de ecos prolongados de los hipertonos con que Benavente se había esforzado por deleitar al auditorio en los actos iniciales. Los criados de nuevo comentan las estridencias sociales y las aventuras bursátiles de los Alsina, en tanto que los aristocráticos peninsulares retribuyen la inocente pero sincera generosidad de los forasteros americanos con despiadadas puñaladas a mansalva. Los Alsina, por su parte, han despertado de su sueño y vuelven a la realidad con firme entereza para enrostrar al cínico e hipócrita Tomillares el doble juego que ha venido haciéndoles. En este altercado se deposita el último residuo de la perversa y solapada maldad de la sociedad madrileña que Benavente inequívocamente ha querido hacer patente en las tablas. Al mismo tiempo la transformación de las respectivas personalidades de los criollos ha llegado a realizarse como lo proyectara el dramaturgo:

Hipólito.—... Han traído y han llevado nuestros nombres... y hemos figurado como unos aventureros trapisondistas.

Victoria.—No es la única calumnia que ha caído sobre nosotros.

Tomillares.—Pero nadie...

Hipólito.—Todos aparentan no creerlas, nadie quiere ser responsable de haberlas inventado pero corren de boca en boca por si tropiezan con alguna que las confirme con verdad.

Tomillares.—Si alguien delante de mí...

Hipólito.—¡Si alguien delante de usted nos calumniara, repita usted lo que dijo usted aquí a varias prsonas, cuando profetizaba usted lo que muy pronto sucedería!...

De las notas hasta aquí apuntadas bien se puede concluir que el concepto predominante de Jacinto Benavente acerca de Hispanoamérica es que constituye un continente de grandes posibilidades materiales y espirituales, un mundo de esperanzas ante la desolación nacional circundante y un antídoto eficaz para el veneno que corroe el espíritu de la época. Los temores que abriga el autor se deben principalmente a su desconocimiento de las tierras americanas y de los habitantes que las pueblan, así como a la falta de capacidad de los españoles para adaptarse al medio que los acoge. Benavente mismo en señaladas ocasiones dió muestras de padecer de este mal. Por otra parte, resulta innegable que en el pensamiento del dramaturgo el nuevo mundo se presenta como una fuente inagotable de riquezas que a fuerza de tesón se logrará conquistar para sí porque "no hay nadie allí que no haya sido rico una vez" (*La comida de las fieras*, página 310).

Los criollos, volubles y caprichosos en su tierra, pedantes hasta la extravagancia en un medio extranjero al que sólo van a empobrecerse, ignoran con lamentable e inocente inexperiencia las malévolas triquiñuelas de la sociedad española en general y de la madrileña en particular. Si los americanos aprenden a conocer la realidad, lo consiguen a fuerza de amargos fracasos, desengaños y sinsabores, como en el caso de los Alsina. Lo más notable en la conducta de éstos es que la adversidad los une y estrecha espiritualmente, los hace despertar y les facilita su adaptación al medio europeo, aunque sea en el momento más aciago de su vida. La caracterización de los Alsina, según lo indicamos, con su doble personalidad, obedece a exigencias escénicas y no a un cambio de parecer del autor, quien con mucha mayor frecuencia se deleitó ridiculizando a sus amigos americanos que presentándolos con la comprensión por él dispensada a los Alsina. En contraste con la cordura de los Alsina para sobrellevar sus penas, en *El nido ajeno* y en *Por las nubes*, ante el conflicto que ha surgido se produce un divorcio de almas total y ca-

XUM

tastrófico. Los peninsulares resultan ariscos, malévolos, rebeldes, inadaptados en ambientes extranjeros y en su propia tierra. Por este motivo se sienten aislados, tristes y forasteros en las tierras americanas y quedan ciegos o insensibles ante las riquezas naturales que se les brindan y fríos ante la calurosa y sincera hospitalidad con que les acogen sus habitantes. Al enfocar así a sus conterráneos y a los criollos, Benavente cumple con su disposición muy personal de darnos en las tablas una realidad humana tal y como él la ve.

HOMERO CASTILLO,
Northwestern University.

NOTAS

1 Gonzalo Torrente Ballester, "La Generación del 98 e Hispanoamérica", *Arbor*, tomo XI, Nº 36, Madrid, diciembre de 1948.

2 Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle Inclán*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, S. A., 1944; Ricardo Baroja, *Gente del 98*, Barcelona, Editorial Juventud, 1952; Azorín, *Clásicos y modernos*, Buenos Aires, Editorial Losada, s. f.

3 Walter Starkie, *Jacinto Benavente*, London, Oxford University Press, 1924; Angel Lázaro, *Jacinto Benavente. De su vida y de su obra*, París, Agencia Mundial de Librería, 1925; Ismael Sánchez Estevan, *Jacinto Benavente y su teatro*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1954.

4 Hasta el año de 1898, según lo indican con excelente documentación los críticos de nuestras dos notas anteriores, Jacinto Benavente había estrenado con éxito las siguientes obras:

El nido ajeno, en el Teatro de la Comedia, el 6 de octubre de 1894;

Gente conocida, en el Teatro de la Comedia, el 21 de octubre de 1896;

El marido de la Téllez, en el Teatro Lara, el 13 de febrero de 1897;

De alivio, en el Teatro de la Comedia, el 27 de febrero de 1897;

La farándula, en el Teatro Lara, el 30 de noviembre de 1897;

La comida de las fieras, en el Teatro de la Comedia, el 7 de noviembre de 1898, y

Teatro feminista, en el Teatro de la Comedia, el 28 de diciembre de 1898.

5 Hans Jeschke, *La Generación del 98 en España. (Ensayo de una determinación de su esencia)*. Traducción, introducción y notas de Y. Pino Saavedra. Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1946.

6 Las comedias de Jacinto Benavente que hemos empleado en nuestro estudio son las siguientes:

El nido ajeno (1894), *Gente conocida* (1896), *La comida de las fieras* (1898) que se encuentran en *Obras completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1941; *Por las nubes* (estrenada en el Teatro del Príncipe Alfonso, el 23 de diciembre de 1908), en *Obras completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1942. Para las citas ilustrativas que siguen, hemos utilizado los textos de las ediciones que acabamos de consignar en esta nota; por esta razón sólo damos la página en que se hallan.

7 La falsa impresión de desconcierto que los ricos americanos producen en los círculos madrileños, así como la extravagancia con que los "rastacueros" gastan sus fortunas son tema de las renovadas agudezas con que Benavente se complace en zaherir a los criollos: Cf. *Gente conocida*, pp. 94, 125; *La comida de las fieras*, pp. 299, 303, 304, 305, 309, 310, 311, 315, 319, 320, 321, 322, 327, 333, 334, 337, 344; *Por las nubes*, pp. 414, 430, 453.

XUM

PERFILES

Tres poetas brasileños contemporáneos

I

Mario Souto Mayor

El libro *Os Hospedes*, recientemente publicado en Ceará, ciudad atlántica del norte del Brasil, es uno de los mejores poemarios aparecido en estos últimos tiempos en ese país. Reúne poemas de cuatro autores jóvenes: Otacilio Colares, Antonio Girao Barroso, Aluizio Medeiros y Artur Eduardo Benavides.

Se vincula noblemente a ese tan interesante movimiento lírico del norte del Brasil, que en la actualidad cuenta con una juventud entusiasta, creadora, renovadora.

También es de Ceará Manoel Albano Amóra, autor de un libro titulado "Mañana de amor" en que se destacan dos poemas muy emotivos: uno a Cristo, otro a Chopin.

En Recife, los poetas del grupo "Generación" poseen diversa inspiración, pero todos se hermanan en el brío de su canto. Así, por ejemplo, Luis Gonzaga Santos, en su "Himno al sertón" realiza una especie de orquestación exaltadora de belleza, grandiosa y sencilla a la vez, de la vida sertaneja. En ese su primer libro, vemos y oímos al sertón, que él llama de "reserva heroica de brasilidad".

El poeta Guerra de Holanda posee un temperamento muy diferente del de Gonzaga Santos. Es un poeta sintético, que gusta de concentrar sus ideas emocionales en pocos versos. Es, en lo espiri-

XUM

tual, un irónico melancólico (siempre la sonrisa es, en los poetas, un poco triste).

Su libro *Audacia* contiene muy expresivos poemas. Otros poetas de esa novísima generación: Pelópidas Soares, que gusta como Guerra de Holanda, de la expresión sintética; Isaac Schachmick y S. Leao Netto.

A ese mismo grupo pertenece Mario Souto Mayor, si bien su trayectoria literaria es más amplia, pues empezó a escribir siendo un niño. Es autor de un bello libro, titulado *Mis poemas diferentes*. Souto Mayor canta con deliciosa saudade las cosas humildes y puras de la vida: los lirios del campo, el dolor negro de los esclavos, la calle triste "que los urbanistas quieren destruir", la alegría del niño callejero, despreocupado.

La parte más substancial de esa colección de poemas es, a nuestro juicio, la que se agrupa en páginas que tienen un sutil tono folklórico, como "Voy para casa", "Historia", o estas "Campanas" que traduciremos para nuestros lectores:

Ban-lan, ban-bon,
ban-lan, ban-bon:
bajo la cama
hay un tostón.
Ben-len, ben-bem,
ben-len, ben-bem.
Bajo la cama
hay un vintén.
Ban-lan, ban-bon,
ban-lan, ban-bon.
La infancia mía
no vuelve más.
Mi corazón
no bate ya.
La pena mía
enmudeció.
Y mi alegría
nadie la oyó.
Y mi saudade
nadie sintió.
Ben-len, ben-bem,
ben-len, ben-bem.
Habla mi bien.
Dime qué tienes,
que yo te amo,
que yo te quiero,
y ahora mismo
te enseñaré
a oír la triste,
la triste voz
de las campanas...
Ben-len, ben-bem.
Ben-len, ben-bem.

Doctorado en Derecho, ha poco, Souto Mayor reside en una pequeña ciudad del Estado de Pernambuco. Es, asimismo, prosista medular, como lo demuestra su reciente ensayo acerca de Coelho Netto.

II

Augusto Meyer

La ascendencia germánica de este poeta brasileño no se transparenta en sus versos, de una gracia y emotividad realmente latinas. Sin duda, la influencia del claro ambiente donde se desarrolla su existencia ha deslumbrado —anulándolo— todo avatar europeo.

Su personalidad es múltiple, en virtud —sobre todo— de sus evoluciones. En los mejores poemas de su primera fase, aparece Augusto Meyer como uno de los líricos que con más entusiasmo han captado en su paleta la multicolor fiesta de la naturaleza de su patria, sin énfasis, sin excesos, sin formalismos. A esa época pertenecen sus libros *Coraçao verde*, editado en 1926 y *Giraluz*, que apareció dos años más tarde.

Su temática vernácula es rica, con tonos impresionistas. Pintor y músico a la vez, se expresa en rasgos incisivos y rápidos. Prefiere el verso libre. Y en esa época de su lirismo, bien puede decir —como Flaubert— que "hay paisajes tan lindos, que uno desearía apretarlos junto a su corazón".

Voy a traducir, para los lectores, dos poemas de Augusto Meyer: uno de su primera etapa, y otro, posterior. He aquí el primero: "El minué de las flores va a comenzar.—Hay una rosa bermeja que se balancea, balancea—en reverencia a un lirio.—Para la cuadrilla tocan los grillos escondiditos.—Hay un crisantemo crespo muy orgulloso—y su corola parece que gira.—El danza inmóvil, consigo mismo . . .—Las hojas secas también valsean—realejo al viento—valsean remolinos silenciosos—hojas ingenuas, baile de pobres . . .—Danzan las flores, danzan perfumes en mi alma.—El minué de las penas

XUM

va a comenzar.—Mi alma no danza con las otras almas—danza inmóvil, consigo misma".

En *Duas oraçoes* (1928) y en sus posteriores poemas, el lirismo de Meyer se ha hecho más austero, subjetivándose, pero sin perder su "voz" propia. He aquí una de sus páginas en que hallamos su inspiración mística, tan sincera y honda: "Nuestra Señora de las siete espadas—clavadas—enséñame a salir de las encrucijadas.—Rosa adorada, Madre, parece—que mi boca impura se estremece—cuando murmura: Nuestra Señora...—Voy a hacer ahora la loa más pura—voy a rezar tan simplemente la plegaria—que tú, Madre, sonreirás con pena de mí, oyendo mis palabras rimadas.—Bien sé cómo es vano poner en verso la simple oración.—Mas bien sé también que Tú eres tan buena—tan buena y tan grande, María—que no quise comenzar este rezo diciendo: Vos...—Ten pena de la mirada que no se posa y de las manos que no paran!—¡Ten pena de nos!—Dame tu pensamiento un minutito, así, como la uña del dedo meñique.—Llega, feliz, comienzo a cantar—cantar como la voz viva y clarísima de las fuentes—cantar tu nombre, Santa María, que pone una rosa adorable en la boca—a cantar tan bien, Madre, que los hombres dirán: ¡milagro!—Nuestra Señora tocó en su corazón con la punta del dedo meñique".

Esta oración se publicó en un cuaderno de fina impresión, juntamente con su "Negrinho do pastoreio". Lo que en la primera es fervoroso misticismo, en la segunda es brasilidad más inclinada al tema folklórico que al paisaje inspirador de sus primeros poemas. Luego, sus "Poemas de Bilú" se enriquecieron de una sutil ironía, muy brasileña también. Nosotros lo preferimos, no obstante, en sus primeros poemas, aun reconociendo la nobleza de los más recientes.

Corresponde agregar, finalmente, que Meyer es asimismo un prosista destacable, tanto en el ensayo literario ("Machado de Assis", 1935) como en el de investigación folklórica, que parece ser actualmente el que toma sus mayores actividades. En tal sentido, se especializa en la exploración e interpretación de los cuentos populares y de las canciones anónimas del Estado de Río Grande do Sul, donde nació, en Porto Alegre, en 1902. Actualmente reside en Río de Janeiro.

III

Carvalho Filho

BAHÍA de Todos los Santos, que quedaste en mi recuerdo. Ciudad-museo, mirándose en las aguas verdeazules. Evocaciones de Caramurú, de Alvares Correa y de Catalina Paraguassú. Playas de Amaralina, de Río Vermelho, de Barra. Laderas pensativas. Monasterios que parecen dialogar con los viejos cocoteros, recordando tiempos coloniales. Federación: lindísimo suburbio, en un valle verde de árboles del pan y de salvias en flor. Calles de Bahía, de piedras pequeñas, desiguales, brillosas de tan desgastadas. Calles donde parece aún resonar la voz de las fiestas populares: la noite de Natal, la vespera de Reis, la vespera de Sao João. Calles donde la negra y la mulata, con sus encajes, sus pulseras y sus collares, parecen sultanas. Pregones que se pierden lentos y tenaces. Niños pobres jugueteando...

De esa ciudad nos llega el primer libro de Carvalho Filho, titulado *Face oculta*, obra densa, dividida en las siguientes "suites": *Poemas de las horas claras, Hora obscura, Invocación a la luz esperada, Ciclo de muerte, Luz de la noche.*

El libro, irreprochablemente impreso en Bahía, en 1947, luce varios dibujos que firma Oswaldo Goeldy y que captan noblemente la simbología dramática del texto.

El poema de Carvalho Filho se expresa en la música interna del verso libre. A veces se encierra en la forma sintética, con algo de lapidario, a manera de una rubaiyat.

En otros momentos cobra una ancha resonancia sinfónica, una musicalidad desbordante, en que se reconoce la fuerza de su inspiración.

XUM

Por la estilización de su forma, así como por su riqueza y finura imaginal, a primera lectura alguno de estos poemas parecerá demasiado personalista, en su emoción confesional. Pero luego que se profundiza esa emoción, ¡cómo se valora su trascendencia humana, desbrozada de todo énfasis, de toda proclama, de todo discurso, aclarada en sus líneas esenciales!

Dos interpretaciones estéticas poemizadas por Carvalho Filho dan un poco la tónica de su lírica: su canto a Debussy y su emoción frente al "Entierro" que pintó Santa Rosa.

Su poema toma a veces carácter de letanía como en la de la rosa, demasiado extensa para reproducirla íntegramente aquí, pero de la que traduciré un breve fragmento: "rosa pan de Santa Isabel — rosa pavor nocturno de los niños—rosa de los llamados de la noche—rosa secreto de los enamorados—rosa dolor del parto—rosa sueño de la última noche de los suicidas—rosa instante de la concepción—rosa paz en el corazón humano—rosa de la secreta auscultación de la vida por el poeta—rosa pájaro—rosa fuego del sollozo de los desesperados—rosa de la luna rosa de los algodonales—rosa cantando en las alturas—rosa ancla en la tempestad—rosa de los albergues nocturnos—rosa pensamiento de la muerte—rosa antes de la muerte—rosa saudade del hermano muerto a los veinte años—rosa en la muerte—rosa después de la muerte..."

Carvalho Filho nació en Bahía y cree que no podráa vivir nunca en ninguna otra ciudad que no sea "la vieja y dulce Ciudad del Salvador, capital del Estado de Bahía". Cursó sus estudios primarios en el colegio Antonio Vieira; el curso secundario, con profesores particulares, y el superior en la Facultad de Derecho de la Universidad de Bahía. Su nombre completo es José Luiz de Carvalho Filho.

GASTÓN FIGUEIRA

RESEÑAS

José Enrique Rodó, *Parábolas - Cuentos simbólicos.*—Montevideo, 1953. Editó "Contribuciones Americanas de Cultura", S. A. 160 pp.

Digna de todo elogio es la publicación de esta serie de parábolas del gran estilista uruguayo. Las obras utilizadas para esta antología son las siguientes: *Ariel, Motivos de Proteo, El mirador de Próspero, El camino de Paros, El que vendrá, Nuevos motivos de Proteo* y *Los últimos motivos de Proteo.*

Es evidente que la obra total de Rodó posee una gran unidad temática y expresional y que en ella se hermanan armoniosamente el ensayista, el filósofo, el crítico y el poeta de la prosa. Y es precisamente en sus párabolas donde este último aspecto aparece más noblemente. Son a veces a manera de breves cuentos, de finos poemas, o bien simbolizaciones del filósofo, expresadas siempre con esa gracia y esa euritmia que él mismo pedía para "decir las cosas bien".

Esta pulcra edición lleva un prólogo de Juana de Ibarbourou y un denso ensayo que firma José Pereira Rodríguez. Como muy bien dice Juana de América, "las parábolas son encantadoras. El gran Poeta del Nuevo Testamento, Jesús de Nazaret, tan aficionado a esa expresión figurada que el pueblo comprende como el lenguaje más directo para su entendimiento y sensibilidad, hubiera podido espigar entre ellas."

Son dignas de todo elogio, asimismo, las ilustraciones que firma Santos Martínez Koch.

La selección ha sido realizada por el profesor José Pereira Rodríguez, autor de las numerosas y minuciosas notas explicativas de los textos, las cuales confieren al libro un carácter didáctico.

La edición se caracteriza por su corrección y dignidad.

Gastón Figueira

XUM

MARÍA HORTENSIA LACAU, *El mundo poético de Conrado Nalé Roxlo. Poesía y estilo.*—Buenos Aires. Editorial Raigal. Biblioteca Juan María Gutiérrez, 1954. 321 pp.

El presente estudio de la poetisa argentina María Hortensia Lacau, pertenece, por su excelente organización, honda preparación, sutilísimo sentido crítico y diáfano estilo, a la creciente serie de interpretaciones estilísticas en español que constituyen los magníficos análisis de Dámaso Alonso, Pedro Salinas y Amado Alonso (maestro, este último, de la autora). Sin embargo, existe una gran diferencia que conviene explicar desde un principio. Góngora y Neruda son poetas herméticos (o mejor dicho, lo eran antes de las exégesis de los dos Alonsos). Conrado Nalé Roxlo, al contrario, es un poeta fácil:

> Nalé Roxlo no es un poeta difícil ni oscuro, ni maneja una lengua poética de símbolos personales. Si alguna característica tiene su estilo, es la sencillez depurada de todo retorcimiento o quebradura voluntaria. Tampoco es un poeta expresionista en cuyo mundo poético los objetos, al ser vividos, tras la profunda inmersión, asomen con nuevos perfiles o rostros desusados. Todo en él es claro y diamantino; su forma fluye por un cauce de natural armonía, y su sintaxis, perfecta adecuación formal de su representación poética, no ofrece tampoco peculiaridades extraordinarias. (p. 165.)

Si la poesía de Nalé Roxlo es tan clara y diamantina como dice la señora Lacau, tal vez se le ocurra al lector preguntar qué motivo puede haber para estudiarla en un tomo de más de trescientas páginas. La respuesta nos la da la autora misma, en el párrafo final de su obra (cito estas líneas para también dar idea de su hermoso estilo):

> Cuando se pasa días y días sumergido en un continente poético como éste, tan claro y tan oscuro, tan callado y musical, tan trasparente y colorido, la soledad florece, y el tiempo de vivir, el triste tiempo nuestro, se llena de un sentido y resulta menos duro. (p. 321.)

Sí, indudablemente el estudio estilístico es útil para *comprender* a los poetas difíciles; pero aun en el caso de poetas sencillos como Nalé Roxlo, con el método estilístico más fácilmente se llega, como dice

Hatzfeld, a la verdadera estética de una poesía, y por consiguiente *se eprecia* mejor el poema. De paso, anotemos otro valor de este estudio: son tan numerosos los poemas que se analizan, que el libro vale por una antología. Lástima que no incluya una lista de los poemas comentados.

La organización del libro es la siguiente: en sus catorce capítulos se analiza el tema o la necesidad poética (I), el goce de vivir (II), el dolor de vivir y de ver gastarse la vida (III), las variaciones de este tema (IV y V), subtema del misterio poético (VI), motivos poéticos predilectos (VII), la sintaxis (VIII), la musicalidad (IX), la forma y la métrica (X), el color (XI), el humorismo (XII), situación de Nalé Roxlo en la poesía y literatura argentina (XIII y XIV).

Es interesante notar cómo la autora plantea el gran tema (más bien son dos los temas, con un subtema y variaciones) y lo persigue incansablemente a través de los 110 poemas de las tres obras poéticas de Nalé (*El grillo*, 1923; *Claro desvelo*, 1937, y *De otro cielo*, 1952), utilizando una fina selección de poesías, analizando una increíble cantidad de elementos poéticos: vocabulario, temática, ritmo, metro, imaginería, adjetivación, influencias, etc., y a menudo haciendo juiciosas observaciones que son el fruto de largas meditaciones en torno a su disciplina. Por ejemplo, de las primeras poesías de Nalé Roxlo nos dice que todavía el joven poeta no siente el dolor de vivir y de ver gastarse la vida; de vez en cuando lo intuye "en la fuga de *las otras* vidas, no la suya" (p. 46), y en la única vez en que asoma por *El grillo* "un oscuro viento premonitor, un anuncio agorero de que la vida pasa", observa la autora: "Los dos versos finales de cada estrofa [del poema "Nochebuena"] resumen en sí una decepcionada concepción de la vida: pero no de la vida vivida, sino de la que habrá de vivir." (p. 47). Es decir, el poeta proyecta su pensamiento hacia adelante, "pero no hay aquí la verdadera, la punzante vivencia del dolor, sino un soslayarlo, un imaginarlo en el tiempo." (p. 48). Esto, a mi parecer, nos explica por qué muy a menudo la poesía de los jóvenes, por amarga que sea, casi nunca tiene el patetismo conmovedor de la tristeza de un poeta que se *sabe* viejo.

Da gusto ver que la autora, a pesar de haber disfrutado de una preparación casi científica en las escuelas de la moderna estilística y gramática, no pierde el equilibrio, en su entusiasmo por los nuevos instrumentos de investigación, como algunos pesquisidores (la mayor parte filólogos) europeos y norteamericanos. Del carácter del dato estadístico, por ejemplo, dice:

XUM

> Quien se detenga en las puertas del dato numérico y lo juzgue desde afuera por su sola gravitación como cifra, quedará siempre externo a lo entrañable y emocional, porque cuando se estudian los recursos sintácticos de un poeta, es en función de su adecuación a lo poético, que interesan. (pp. 168-169.)

En lo tocante al prurito de buscar "fuentes" para cada verso y ver "influencias" de los antepasados más inverosímiles, en la obra del poeta contemporáneo, la autora comparte la opinión de Dámaso Alonso, a este respecto. Lo que importa no es indagar las influencias sino ver cómo el poeta las asimila y las hace suyas. Por lo tanto, al indicar las numerosas supervivencias (de Heine, Darío, Lugones, Herrera y Reissig, Unamuno) que la autora traza con admirable perseverancia en la obra de este poeta, lo hace simplemente porque se ha propuesto realizar un estudio completo de Nalé Roxlo, como poeta. Sin embargo, yo creo que conviene hacer algunas observaciones en cuanto el carácter de sus préstamos, que pueda explicarnos por qué Nalé Roxlo es un "poeta solitario", dentro de las letras argentinas. Aunque la autora no lo indica, la influencia de Bécquer está patente (en la melancolía, evocación y vaguedad de los escasos poemas amorosos, en los paralelismos, correlaciones e hipérbatos no abruptos: "Del ave de alto vuelo, muertas plumas", "De la llama y la ola, humo y espumas"). Esta influencia, junto con la de Heine, y el hecho de que Nalé refleja al Darío romántico (el de *Cantos de vida y esperanza*, no el de *Prosas profanas*), inmediatamente lo aparta de la corriente ultraísta (en cuya época nació él a la literatura) y de los movimientos vanguardistas de la postguerra, pues la poesía modernísima no quiere tener nada que ver con el modernismo, precisamente porque se niega a ser romántica. Según mi parecer, pues, más bien que "clásico dentro de lo moderno", como lo clasifica la autora (¿querrá decir tradicional?), Nalé Roxlo es un romántico atrasado, es decir, un *neomodernista*.

Abundantísimos son los méritos de esta obra: los aciertos de análisis como, por ejemplo, el de la estructura musical del soneto "El grillo" (cap. IX), el valioso examen de la función de la sintaxis en la representación poética (cap. VIII), la magnífica definición del tema eglógico-bucólico-pastoril (Nota, p. 33), la interesantísima explicación del colorido poético (cap. XI). Mas, para elogiar todo esto debidamente, se necesitaría otro libro. Además, puesto que no existe un libro perfecto, hay algunos reparos que hacer también a éste.

Sin duda, el público lector pronto reconocerá el valor de este estudio; la primera edición, si aún no se ha agotado, desaparecerá dentro de pocos meses, y la Editorial Raigal querrá sacar a luz una nueva edición. Por el deseo, pues, de mejorar una obra que verdaderamente me entusiasta y no por ser un aguafiestas, apunto los siguientes defectos — que, dicho sea de paso, en nada disminuyen su utilidad intrínseca: Erratas: p. 161, noesía por poesía; p. 253, sinestésico por sinestético; p. 275, Raimbaud por Rimbaud; p. 304, la cifra de la nota número 6 al pie de la página, no aparece en el texto; Indice: falta el título y el número de página para el capítulo IV.

Inexactitudes en el vocabulario: en la página 89, al comentar dos versos del poema "Búsqueda" (¿a qué tomo pertenece esta poesía?):

> Pocos árboles grises y la hondura
> de la tarde, y el viento, y la tristeza,

dice la autora: "Hay una sinestesia de sentimientos y percepción de la realidad, en la presentación del sustantivo abstracto *tristeza*, propio del mundo de los sentimientos, y la de los otros dos *tarde* y *viento*, que pertenecen a otro plano de realidad." Esto no es sinestesia, puesto que no se trata de concomitar cualesquiera de los cinco *sentidos*, sino una simple mezcla de cosas inanimadas (tarde, viento) con algo efectivo (tristeza), lo cual es un tipo de metagoge. Parecida equivocación ocurre en la página 118: aquí llama a "pájaro celeste" (i. e. poesía) una "íntima sinestesia, producida por contaminación afectiva", porque el adjetivo *celeste* tiene doble sentido (origen y color). A mí me parece una simple disemia o ambivalencia del tipo "fuente cristalina." Otra, en la página 234: *verde*, en "sombra verde" no es epíteto; sí lo sería anteponiendo el adjetivo al sustantivo: "verde sombra".

EDMUNDO GARCÍA-GIRÓN,
Universidad de Oregon.

RAMÓN XIRAU, *Sentido de la presencia.*—Tezontle, México, 1953. 134 pp.

Ramón Xirau, joven filósofo y crítico, discute en una serie de ensayos varias interpretaciones de la existencia humana y su limitación irreductible en el tiempo, escogiendo con excelente juicio, para sus ensayos, ejemplos y citas en las obras de poetas, filósofos y pintores.

XUM

Según Xirau, el hombre, en tiempo de crisis, siente con más agudeza la fugacidad de la vida humana y lo inevitable de la muerte: el período del Renacimiento y nuestro mismo siglo parecen ser "períodos de crisis." Aunque el autor está cabalmente enterado de las corrientes filosóficas del mundo occidental, sobresale cuando analiza los agudos versos de Quevedo, Pere March, San Juan de la Cruz, fray Luis de León y algunos poetas franceses viendo en ellos los artistas que expresan con mayor perspicacia la preocupación del hombre por su propio valor — preocupación que no puede menos de resultar en la conciencia de la calidad transitoria de la vida humana.

En versos que cita, el autor nos demuestra el gran vigor de la metáfora: para él la calidad substancial de la figura retórica no está en la comparación sino más bien en su virtud unificadora, se convierte en "el instrumento de la fusión que implica nuestro estar." Puede deducirse de la actitud de Xirau una justificación y explicación, ambas necesarias, de la poesía metafísica en general, de la cual cita como ejemplo impresionante los versos de Quevedo:

> ¿Es un camino que es una jornada
> breve y estrecha de éste al otro polo
> siendo jornada que es un paso solo?

y de Pere March:

> En cuanto se nace se empieza a morir...

que precisamente subrayan, en lenguaje metafórico, la constante preocupación del hombre por el problema de la vida y de la muerte.

Xirau mantiene que el poeta se dirige, por la metáfora, de la manera más inmediata y directa al lector, creando para cada uno la base de sus propias asociaciones subjetivas; parece oportuno, quizás preciso, acentuar para los críticos y los lectores de poesía que nada, fuera de la metáfora, puede crear una relación tan completa y personal entre el contenido de la obra de arte y el lector. Así, versos como los de San Juan de la Cruz:

> Buscando mis amores,
> iré por esos montes y riberas...

tienen significado de profunda religiosidad no sólo para él o para el místico, sino que evocan asociaciones que puedan ser éticas o nada más estéticas.

Otro punto de importancia en los ensayos, se encuentra en el análisis de la variada disposición de algunos lectores. La diversidad y la amplitud de esta disposición causan "placeres artísticos" individuales que, sin embargo, pueden ser de la misma intensidad. No hay duda que el autor admite la posibilidad de una variedad e interpretaciones de una obra poética y que se opone a la pedantería, que no permite más que una sola válida explicación.

Xirau muestra su amplio interés por las bellas artes, en su contemplación de las pinturas metafísicas de Chirico, pinturas de una fase en los múltiples cambios de los estilos en nuestro siglo. Especifica, sobre todo, los variados métodos que usa el pintor, en su esfuerzo por "detener el tiempo". Parece que el problema es insoluble — ya sea que el pintor represente la figura humana meramente como sombra, ya como estatua. Típicamente, expresa este pintor su actitud hacia el mundo en crisis que contempla y pinta, en la pregunta que se hace a sí mismo:

Et quid amabo nisi enigma est?

Finalmente, discutiendo la esperanza y la fe que se traslucen en el pesimismo de Quevedo, la "perpetua Agonía" de Unamuno y la completa negación del individuo en la muerte, insinuada por García Lorca, Xirau, que ve en la interpretación del existencialismo de Sartre una actitud negativa, sin esperanza para el significado de la vida humana, da una solución positiva para nuestro anhelo de "parecer duraderos". Sugiere un compromiso entre la tendencia hacia el pesimismo de Quevedo y una fuerte conciencia de nuestra vida, la verdadera esencia de nuestro *estar* en su cambio constante. El pasado, el presente y el porvenir del hombre, evolución continua, hacen de nosotros el ser humano, de significado sin igual.

Como una serie de ensayos de lógica estructura sobre preocupaciones eternas del espíritu humano, *Sentido de la presencia* es lectura de estímulo y de reto. Es el análisis de problemas siempre discutidos, nunca resueltos. Aunque el autor presenta varias ideologías posibles, la suya indudablemente muestra fe en el valor duradero de la vida del individuo.

GABRIELE VON MONK BENTON,
Occidental College.

XUM

Los presentes.—Segunda serie. México, 1954.

Después de una pausa de siete años, se reanudó en México la tradición de las Ferias del Libro, que se iniciaron hace unas tres décadas, cuando el actual Embajador de México en París, doctor Jaime Torres Bodet, organizaba el Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública. La VI Feria Mexicana del Libro, proyectada y realizada por la Dirección de Acción Cívica del Distrito Federal, se efectuó el último otoño, en la Plaza de la Ciudadela.

No solamente los libreros y los editores —desde los más humildes hasta los que hacen libros de lujo— tuvieron allí locales de exhibición para sus obras: instituciones oficiales y privadas, tanto de la capital como de los Estados, expusieron las suyas, y los artistas —pintores, grabadores, escultores— dispusieron de locales para sus obras.

Los acervos bibliográficos y una exposición que abarcó las tres décadas iniciales de vida independiente, fueron las contribuciones más importantes; pero hubo otros alicientes: funciones en dos teatros; uno de ellos, para niños; conferencias, conciertos, danzas y exhibiciones de películas cinematográficas, no sólo mexicanas —se proyectaron varias cintas europeas de arte—, al aire libre, todas las noches, hasta mediados de diciembre último.

* * *

Entre las ediciones mexicanas que figuraron en los escaparates de la VI Feria del Libro, atraían la atención del público, por su original aspecto, seis breves tomos, impresos en unos talleres que son los más modestos, dentro de su calidad: la Imprenta Juan Pablos, llamada así en memoria del primer impresor conocido en la Nueva España.

Seis tomitos, segunda serie de "Los presentes", cuya publicación se reanudó también después de una pausa imprevista, aparecieron en el otoño de 1954. Quienes los compraron seducidos por sus atrayentes portadas —en las que el buen gusto combina con acierto la tipografía y las viñetas—, encontraron que su contenido corresponde a la presentación externa.

En esta segunda serie se hallan bien representados los jóvenes, dentro de la poesía dramática, la narración y el ensayo, que cultivan actualmente en México, por diversos caminos, Juan José Arreola —animador de "Los presentes"—, con su "juguete", sólo cómico por la afirmación

que en él dejó, al pie del título quevedesco: *La hora de todos*; Emmanuel Carballo, con diez certeros relatos: *Gran estorbo la esperanza*; Carlos Fuentes, con media docena de cuentos excelentes: *Los días enmascarados*; Elena Poniatowska, la ágil periodista, con su ameno relato *Lilus Kikus*; Alfonso Reyes, con reminiscentes páginas, anticipo de sus memorias: *Parentalia* —título revelador del propósito—, y Tomás Segovia, con su breve novela *Primavera muda*.

El libro, fuerza e idea.—Talleres Gráficos de la Nación. México, 1954.

Para que de la VI Feria Mexicana del Libro no sólo quedara un recuerdo en la memoria de sus visitantes, la cooperativa de los Talleres Gráficos de la Nación editó un folleto: *El libro, fuerza e idea,* impreso con la pulcritud habitual en dichos talleres. Reúne cinco ensayos cuyo texto se relaciona con libros e impresores: "El libro", por Alfonso Reyes; "Algunos libros e ilustradores del siglo XIX", por Francisco Díaz de León; "Cumplido, impresor romántico", por José Luis Martínez; "Una asomadita a la tipografía mexicana del siglo XX", por Antonio Acevedo Escobedo, y "Cómo se hace un libro en los Talleres Gráficos de la Nación", por César Rodríguez. En dos páginas, que preceden a esos ensayos, habla de la Feria del libro y del contigente de los Talleres Gráficos puesto a disposición de los visitantes, el Gerente de aquéllos, licenciado José G. Tamborrell.

Alfonso Reyes, que nunca olvida a quien se dirige, habla del libro en tono de divulgación popular, para encarecer su importancia; Díaz de León, acompañado de la afable sombra de Enrique Fernández Ledesma —autor, entre otros libros, de la *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México*—, une a su fiel memoria el dominio técnico, al mencionar algunos de los mejores libros y tipógrafos del siglo pasado; José Luis Martínez evoca al romántico impresor Ignacio Cumplido, a través de sus bellas ediciones; Acevedo Escobedo se pasea, como seguro guía, por entre los mejores libros modernos, para elogiar, justiciero, a quienes los realizaron, y el obrero César Rodríguez y el licenciado Tamborrell dan relieve a la tarea de los Talleres Gráficos de la Nación.

Tiene el folleto, en sus páginas pares, a partir del segundo ensayo, reproducciones perfectas de grabados y páginas de los más hermosos libros mexicanos, del siglo XIX a nuestros días.

XUM

JAIME TORRES BODET, *Tiempo de arena.*—Fondo de Cultura Económica, México, 1955. 345 pp.

En la colección "Letras mexicanas", el Fondo de Cultura Económica incluyó —al iniciar el año, con varias ediciones conmemorativas de su primera etapa editorial— el libro *Tiempo de arena*, del poeta y prosista Jaime Torres Bodet, quien había reunido y entregado a la misma empresa, antes de ir a encargarse de la Embajada de México en París, los capítulos que lo forman.

Torres Bodet proporciona en este libro abundantes datos de los que no podrá prescindir quien desee trazar un panorama de las letras mexicanas en nuestros días, no sólo porque es fuente de información indispensable para el conocimiento de la excelente obra literaria y de la tarea trascendental realizada por el mismo Torres Bodet, en los puestos que ha ocupado.

Tiempo de arena es el principio de una autobiografía hecha con fino tacto, sin el escrupuloso rigor de esos biógrafos implacables en la precisión de las fechas. Su autor se preocupó, sobre todo, por consignar los sucesos que le dejaron huellas más profundas, en flexible prosa, apta para captar los matices más delicados y las impresiones perdurables.

El libro contiene el relato de la etapa inicial de una vida que llega ahora a la plenitud, y muestra simultáneamente el desarrollo de una vocación literaria, con sólida preparación que podría permitirle —gracias a su sensibilidad y aptitudes— ejercer la crítica de arte en diversos campos.

Recoge sus recuerdos más remotos en páginas de admirable transparencia, en las que distintas preocupaciones suceden a las familiares; aquellas que están relacionadas con las cosas del espíritu.

Sus primeros contactos con la música —Mozart, Beethoven— y sus encuentros intelectuales —con Dostoyevski, Proust y Gide, entre otros—, atraen el interés del lector, desde luego. Cuando este libro se difunda, traducido, por Europa —lo que sin duda acontecerá pronto—, será placentero para los franceses ver cómo ha sentido y amado a Francia, quien desde la niñez parecía destinado a comprenderla y admirarla, por herencia de antepasados maternos y por la formación de su intelecto.

Para todos los lectores, tienen estas memorias de Torres Bodet, además, el valor de ser fiel testimonio sobre la época de la Revolución

mexicana, que suscitó un renacimiento artístico en la plástica y en la literatura, entre otras actividades creadoras.

Son especialmente valiosos los certeros juicios acerca de algunos de los más brillantes escritores desaparecidos, como el maestro Antonio Caso y el doctor Enrique González Martínez, y, entre aquéllos del presente, el licenciado José Vasconcelos y quienes compartían las inquietudes del autor, en el grupo dsignado con el título de la revista que los unió: el grupo de "Contemporáneos".

Es de esperarse que *Tiempo de arena*, cuyas páginas finales contienen las impresiones de su primer viaje a España, como diplomático, tenga pronto la continuación deseada, y llegue a los días, más cercanos al presente, en los cuales el autor ha ocupado posiciones que le permitieron, sin duda, abarcar nuevas perspectivas.

Una viñeta grabada con finura por Francisco Díaz de León, decora la portada de *Tiempo de arena*.

FRANCISCO MONTERDE

SEYMOUR MENTON, *Saga de México*.—Appleton-Century-Crofts, Inc., Nueva York, 1955. 245 pp.

El libro de Seymour Menton, destinado a la enseñanza del español en el segundo año del programa universitario norteamericano, no dejará de suscitar comentarios entre los miembros del magisterio. El mismo autor lo declara un texto algo fuera de lo común. No hay para qué dudar del aserto; desde la primera selección resalta su deseo de evitar que sea otra antología heterogénea de las que carecen de vertebración temática. En su libro constituye el hilo unificador una visión panorámica del desarrollo histórico-social de México, a través de una serie de selecciones literarias que abarcan nueve temas, presentados en orden cronológico, a saber: el sufrimiento del indígena a manos del conquistador, la soberbia del español durante el coloniaje, la nobleza del impulso libertador, la anarquía inicial de la Independencia, el expansionismo estadounidense durante la época del llamado "Destino manifiesto", la venalidad de la "Paz porfiriana", el idealismo caótico de la Revolución, la lucha por la independencia económica (la expropiación), y la incorporación de lo autóctono a la cultura contemporánea de la nación. Al hacer sus selecciones, el doctor Menton no se ha apartado en un ápice de la interpre-

XUM

tación tradicional del "mito" mexicano. Todo lo ha querido ver y representar a través de ojos mexicanos. De ahí que, al tratar de la conquista, por ejemplo, deje a un lado los acostumbrados trozos de Cortés y Bernal Díaz del Castillo, prefiriendo la visión, a la vez más artística y más netamente mexicana, de don Francisco Monterde.

El resultado, a nuestro parecer, es un libro que traspasa los límites de los simples textos de lecturas que sólo cumplen con los requisitos de la enseñanza de idiomas. Figura en primer término la posibilidad de ensanchar la visión intercultural del estudiante, cuya experiencia educativa ha sido muchas veces unicultural y, por lo tanto, egocéntrica. Ha dicho el sagaz y humorístico poeta escocés Bobbie Burns: "Oh, wad some pow'r the giftie gie us, to see uorsel's as ithers see us". (Ojalá que algún poder nos confiera el don de ver a nosotros como otros nos ven.) Nada más edificante para el estudiante norteamericano, que observar el proceso histórico de la república vecina y enterarse de su reacción, ante problemas de interés mutuo. En torno a la "anexión" de Texas por los Estados Unidos, el profesor Menton ha reunido una serie de relatos de sumo interés, los cuales, sin ser demasiado tendenciosos, explican con elocuencia la posición mexicana, en la controversia. Las selecciones que versan sobre la expropiación de la industria petrolera, si bien como literatura cojean un poco, también resultarán muy iluminadoras. *Saga de México* asimismo interesará a los profesores de cursos generales sobre la civilización iberoamericana, pues en él encontrarán, revestidos de experiencia y emoción humanas, muchos de los problemas que en tales asignaturas han venido presentándose hasta ahora en forma más abstracta.

Huelga decir que toda antología refleja ineludiblemente las predilecciones e inquietudes del antologista. Tan marcadamente ideológicas resultan las del doctor Menton que el libro bien pudiera haberse titulado "saga histórico-social de México". Aunque compartamos con el autor gran parte de dichas preocupaciones, no podemos desatender por completo la preferencia de los que abogan por la enseñanza de la literatura según criterios rigurosamente estéticos, sin que les importe que esté o no al servicio de los conceptos sociales. A éstos, quizá, no les agradará tanto la orientación enteramente ideológica del libro; sobre todo, en las contadas ocasiones en que el prurito de unidad temática se sobrepone a la calidad artística. En rigor de verdad, *Saga de México* no está completamente exento de este defecto. Pasajes hay como los de *Canek*, de Abreu Gómez y varios de López y Fuentes ("El maestro rural" y "La esperan-

za", de *El indio,* y "Sindicatos", "Los políticos", y "Expropiación", de *Huasteca*) que, fuera de su contexto original, difícilmente pasarán por obra de arte. Algunos profesores de literatura echarán de menos también los nombres de Fernández de Lizardi, Altamirano, Azuela y otros autores mexicanos cuya obra, sin ofender los gustos estéticos, hubiera cabido perfectamente dentro del marco histórico-social impuesto por el doctor Menton.

Como libro de texto, *Saga de México* resulta hermoso y bien organizado. Cada unidad temática del libro va precedida de un resumen en inglés destinado a ofrecer al estudiante un vistazo general de los sucesos ilustrados por las selecciones literarias. El vocabulario, al final del libro, es amplio y completo; los ejercicios son abundantes, y los grabados —que merecen por sí solos una palabra especial de encomio— forman un perfecto complemento pictórico al tema ideológico. Los ejercicios, que en su originalidad y variedad evidencian otra vez el deseo del doctor Menton de evitar el camino trillado, no dejarán de satisfacer a los miembros del magisterio, quienes se obstinan en creer que las lecturas, por alejadas que estén de la experiencia vital del estudiante, pueden servir de estímulo para la enseñanza de la expresión oral. El que se le exija al alumno conversar sobre temas tan ajenos a su conocimiento como lo son la expropiación de los depósitos petrolíferos o los episodios relativamente oscuros del coloniaje, no implica ninguna falta de juicio por parte del autor, sino el apego de las empresas editoriales a un principio pedagógico estéril e infructuoso. Ante el supuesto hecho de que tal procedimiento es indispensable, sólo nos queda felicitar al profesor Menton por el ingenio con que ha sabido hacerle frente.

A fin de facilitar la comprensión de palabras que quedan fuera de los límites correspondientes al segundo año de enseñanza, el doctor Menton se ha servido de abundantes notas al pie de la página. En ciento noventa páginas de lecturas, llega a más de novecientos el número de notas. Cada uno de los vocablos o giros así explicados, aparece también en el vocabulario general, por la posibilidad de que vuelva a aparecer en los textos.

En cuanto a la presentación general, nos toca hacer sólo un reparo, y es que, estando en español los textos y ejercicios, hubiera convenido que los pasajes expositivos también aparecieran en español; sobre todo, cuando la materia abarcada pudo explicarse con un vocabulario relativamente sencillo y sin complicaciones estilísticas. En la enseñanza de los

XUM

idiomas importa tanto la recta interpretación de los textos expositivos como la lectura de los trozos literarios. La antología de los del Río (*Del Solar Hispánico*) nos ofrece la pauta. Lástima que no la haya seguido el doctor Menton, en su admirable *Saga de México*. Tal defectillo, sin embargo, no nos impide recomendar el libro a la consideración de todo profesor de español y de asuntos interamericanos, como libro metódico, bien vertebrado y consecuente.

MARSHALL R. NASON,
University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico.

WALTER T. PATTISON, *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*.— Minneapolis, University of Minnesota Press, 1954. 146 pp.

Pertenece este libro a una tradición norteamericana de estudios analíticos de las obras de Galdós, inaugurada por H. C. Berkowitz: estudios redactados en inglés, opuestos de modo más o menos explícito al "impresionismo" de la crítica galdosiana de otras escuelas, y reconcentrados generalmente, con fines descriptivos y procurando tener bases positivas, sobre algún aspecto de la técnica o de los temas de la obra. El presente libro es de lo mejor que hay en su género.

Pattison se ha propuesto hacer —no le caiga mal que digamos que en miniatura—, con dos novelas de Galdós, algo parecido a lo que hizo J. Livingston Lowes, en *The Road to Xanadu*, con dos poesías de Coleridge. [1] Se trata de estudiar e iluminar el "proceso" que ha originado a la obra de arte. Esta es, digámoslo así, una operación en cuatro etapas — etapas lógicas, por lo menos. Primero, siguiendo indicios presentes, a través de la biografía o en los escritos del "poeta", se procura saber, conocer y leer todo cuanto sea posible de lo sabido, conocido y leído por el poeta que pudiera haber figurado, como "materia prima", en la obra literaria. No por error se dice aquí "saber" y "conocer". Figuran en este método las experiencias extra-literarias del poeta — lo cual indica, si se quiere, hasta qué punto los resultados, por sugestivos que sean, tienen que quedar teóricamente incompletos.

En la segunda etapa se identifican en la obra cuantos sea posible de sus elementos, desde el punto de vista de las materias primas que entraron en su formación. Hasta aquí hay, cuando menos, un paralelo

con el tradicional estudio de las "fuentes" de una obra — "pasado de moda", según Pattison (p. 4). Pero de aquí se pasa —etapa tercera— al escrutinio de los elementos así identificados, con el propósito de explicar cómo ha entrado cada uno, y ha sido transformado, en la obra. Tal explicación se da casi exclusivamente no en términos de la estructura total de la obra como creación artística, sino en los del proceso creador, entendiéndose por esto una serie de acontecimientos en la mentalidad del poeta. En la cuarta etapa se sacan conclusiones generales, respecto al funcionamiento del proceso creador, así entendido.

La mayor parte del interés y del valor crítico del presente libro, ambos indiscutibles, reside para mí en lo que nos ha podido revelar el señor Pattison, al aplicar las dos primeras etapas de su método. Las tentativas de explicación de cómo funcionaban el intelecto y la imaginación de Galdós mientras se hallaba en vías de composición una novela, son interesantes, a menudo ingeniosas, y hasta plausibles; pero a veces también quedan debilitadas por ser propuestas sin tener debidamente en cuenta su condición, por fuerza hipotética e incompleta,[2] y como si realmente sostuvieran alguna teoría concreta sobre la naturaleza del proceso creador. Las especulaciones de esta índole, sin embargo, no tienen más alcance que el siguiente: ningún escritor forma sus creaciones de la nada; más bien emplea un sinfín de materias, "algunas derivadas de la lectura, otras de la observación personal" (p. 111); en un momento de "cristalización" (expresión importada de la obra de Lowes) las materias adecuadas se combinan; la combinación obedece en parte a asociaciones inherentes en el sentido de las materias mismas, y a veces se efectúa incompleta o inhábilmente, de modo que el crítico puede señalar las "costuras"; pero el valor artístico de lo bien combinado se deriva de lo que al fin y al cabo tiene que denominarse "genio" p. 140), que es ante todo una cualidad "emotiva" (*ibid*).

Tales conceptos pertenecen a la aludida cuarta etapa, la cual estaba evocada ya, en cuanto se empleó la expresión "proceso creador". Pero la cuarta etapa, para que se lograra aplicándola a un éxito importante, tendría que basarse en una teoría psicológica de grandes vuelos. De ello hay más en Lowes que en Pattison. Ninguno de los dos, como hombres de letras, tendría por qué ofenderse del dictamen de Wellek y Warren relativo a Lowes: "en cuanto a la teoría [del proceso creador], pronto se contenta."[3]

XUM

De los tres capítulos (y la "conclusión") que componen este libro —que por lo dicho anteriormente no carece de sumo interés para el que quiera conocer a fondo las obras de Galdós— el primero, titulado "Período formativo: influencias extranjeras", es pura "etapa primera." Aquí recurre Pattison en parte a las *Memorias*, a los últimos *Episodios nacionales*, y a otros escritos varios de Galdós, pero más que nada al minucioso estudio de todos los tomos —muchos de ellos anotados por la mano de Galdós— existentes en la biblioteca particular del novelista, conservada todavía en Madrid por su hija doña María Pérez Galdós de Verde. Hace constar detalladamente que puede tomarse como autobiográfico al pie de la letra el resumen de las lecturas de Vicente Halconero que se encuentra en el capítulo x de *España trágica*. De esto y de otras ilaciones de la prueba de ello, infiere una lectura voraz por parte del joven novelista, entre 1867 y 1873 —y la influencia correspondiente— de una imponente lista de autores extranjeros de los más conocidos de la época, así como de varios autores clásicos.

Dos capítulos sucesivos van dedicados al estudio de *Gloria* y de *Marianela*, respectivamente. Las materias formativas identificadas y estudiadas por Pattison, son tanto del tipo "observado" como del literato. Un ejemplo del primero lo dan las relacionadas con Ficóbriga, escenario de la novela, que resulta ser una combinación de Castro de Urdiales y Santillana del Mar, con aditamentos santanderinos de otros sitios. Entre los datos nuevos en que se funda esta parte del análisis de *Gloria*, están los relativos a Juanita Lund, hija de una española casada con noruego protestante, llamada ya por Berkowitz, algo excesivamente, "el modelo" de Gloria Lantigua. La definición del sentido de "krausista" que debe aplicarse a Galdós, y de las lecturas y otras influencias informantes de la actitud religiosa que expresa éste en *Gloria*, es definitiva y ejemplar. Las materias puramente literarias en que más se fija Pattison son *Sybille*, de Feuillet, cuya condición de "materia" demuestra de manera del todo convincente, y la Biblia. Partiendo de las muchas alusiones bíblicas que contiene la novela y apelando a varias anotaciones que hay en la Biblia personal de Galdós, construye Pattison un orden lógico, y de allí una cronología, de la operación del proceso creador en este aspecto, que aunque se le podrá poner reparo en algún detalle, en sus líneas generales se impone sin objeción posible. Entre las obras ahora olvidadas que Pattison nos obliga a creer que afectaron al Galdós crea-

dor de entonces, podrán citarse, como especialmente interesantes, *La novela de Luis*, de S. de Villarminio; *La minuta de un testamento*, de Azcárate, y *Benito Espinosa*, traducción hecha por U. González Serrano, de la obra de B. Auerbach. Esta última figura en la creación de Daniel Morton, el amante judío de Gloria. En su estudio de este personaje, Pattison ha producido mucho más de lo que pudiera resumirse aquí: una verdadera riqueza. Ha encontrado incluso, y está reproducido en su libro, un retrato, base probabilísima de la descripción fisonómica (de la prosopografía, que diría el buen galdosista J. W. Treat) de Morton.

En cuanto a *Marianela*, Pattison confirma, citándolo, el análisis comtiano de Casalduero. Cita también las observaciones germinales de Menéndez y Pelayo, respecto a los paralelos con *Wilhelm Meister* y con *Les misérables*, y luego los traza en detalle a la luz de su concepto metódico de materias de composición. La breve formulación de Menéndez y Pelayo fué ideológica; el análisis de Pattison, a la vez que más amplio, es más estrictamente literario.

Lo dicho hasta aquí acerca de estos capítulos, reza con las etapas primera y segunda del método — reconstrucción e identificación de las materias. Las hipótesis relativas al proceso poético-psicológico de la creación literaria, son de tipo algo distinto en los dos capítulos, diferencia que se ve reflejada en una variación de los títulos: "la génesis de *Gloria*", "la creación de *Marianela*". Se refleja también en las conclusiones generales del autor, sobre "tendencias" del proceso creador en Galdós (p. 137). De éstas, una —la búsqueda consciente de materias relacionadas con el asunto de la novela por cristalizar— sale principalmente del trabajo sobre *Gloria*. Y dos más —enlace asociativo entre las materias, y selección de éstas según un criterio de "tono emotivo"— indican la orientación central del estudio de *Marianela*.

La última tendencia creadora, de las que figuran en la aludida lista de conclusiones generales, es el "trastrueque (*shifting*) de modelos." En cuanto esto se refiere a aquél en que efectivamente consista la obra literaria, en una combinación de materias diversas, relacionado con uno de los axiomas del método, y difícilmente podría ser una tendencia concretamente galdosiana. Y en cuanto el "trastrueque" es algo distinto, algo que se reconoce por pequeñas contradicciones internas, como parece ser el caso con Daniel Morton (p. 105), por ejemplo, o con la iglesia

XUM

de Ficóbriga (pp. 26-28), habrá que creer que, más bien que un movimiento normal del proceso de la creación literaria, es sencillamente un defecto —un defectillo, si se quiere— en ésta.

JOHN P. NETHERTON,
Universidad de Chicago.

NOTAS

1 Ha sido su propósito aplicar "algunas de las técnicas de análisis literario felizmente desarrolladas por los críticos de las literaturas francesa e inglesa" (p. 3). Además del libro de Lowes (Boston, Houghton Mifflin, 1927), cita a Pierre Audiat, *La biographie de l'oeuvre littéraire — Esquisse d'une méthode critique*, París, 1924, y a Louise B. Dillingham, *The Creative Imagination of T. Gautier*, Princeton, Psychological Review Co., 1927.

2 Véanse, por ejemplo, el valor tan literal que se da a la conocida declaración de Clarín de que Galdós le había dicho en una carta que el primer tomo de *Gloria* se le ocurrió completo una tarde en la Puerta del Sol (pp. 18, 113, *et passim*); o la idea de que la lectura de *Wilhelm Meister* "indudablemente" fué la "chispa" que dió origen a la combinación de elementos ya dispuestos para que se escribiera una novela que resultaría ser *Marianela* (p. 135).

3 R. Wellek y A. Warren. *Theory of Literature* (N. Y., Harcourt Brace, 1949), p. 84.

ANA TERESA FABANI RIVERA, *Nada tiene nombre*. Prólogo de Córdova Iturburu.—Buenos Aires, Ediciones "Botella al Mar", 1949, 54 pp.

Estas sencillas poesías de la joven autora entrerriana parecen dichas en voz baja y hablan de imperceptibles anhelos, temores y decepciones, mientras los días van resbalando hacia la "nada" para confundirse con todas las demás "nadas" en que se desvanecen la risa, los pensamientos, el dolor o la dicha. Hay un tono de desencanto ante el vacío del mundo que la rodea y que carece de sentido, si todo ha de deshacerse en humo. Es la desazón metafísica de la juventud moderna, a tientas en busca de una eternidad en la que apenas cree y que en la poesía de Ana Teresa Fabani Rivera cobra un acento de suave tristeza.

DORA ISELLA RUSSELL, *Oleaje.*

Los "Sonetos del encuentro" de la segunda parte del libro ponen de relieve la tendencia de su espíritu al equilibrio, a la belleza, a la gracia elegante, casi renacentista, de la expresión selectiva. Representan lo que es Dora Isella, lo que aspira a ser en su alma, y explican el sentido de los poemas de la primera parte, "Voz de Solveig", que, sin nombrarlo, hablan del destierro en que vive el poeta de hoy, dentro de su propio ambiente y del todavía mayor destierro de la mujer en un mundo sin amor.

El acento auténtico de Dora Isella Russell, la originalidad del pensamiento, la transparencia y simplicidad de la expresión, la emoción contenida que encierran muchos versos, revelan a una gran poetisa.

ROSA VARZI RUIZ, *La sonrisa perdida.* Prólogo de Juana de Ibarbourou.—Montevideo, Editorial Independencia, 1949, 69 pp.

La sonrisa perdida es un pequeño volumen de poemas sin pretensiones, romances y romancillos en su mayoría, que encierran un caudal de poesía. Recuerdan quizás demasiado a García Lorca algunos de ellos; otros se acercan más al romance antiguo; en cambio, hay unos de una gracia y una delicadeza raras ("En tiempo que éramos todos", "Ibamos tres, dos morenas", "El trigo y las flores saben"); pero todos están concebidos con el mayor buen gusto, ritmo y musicalidad. La autora es, además de poetisa, pianista, y la sensibilidad musical parece vibrar en sus versos, diáfanos y sencillos, como los de "Ibamos tres, dos morenas", que bien pudiera figurar como pieza de antología.

AQUILES MONAGAS, *L'habitant éxilé. El habitante desterrado. Poèmes.* Edition bilingue. Traduction de Claude Couffon.—Paris, Les Lettres Mondiales, 1950, 81 pp.

Claude Couffon traduce este libro casi literalmente, lo cual no es inconcebible tratándose de poemas en versos libres que no presentan dificultades de rima, que expresan ideas contenidas sobre todo en los nom-

XUM

bres, y que carece de abundantes adjetivos, es decir, de matices. La traducción tiene un sabor exótico, que unas veces reproduce muy bien la atmósfera, aunque otras deriva hacia la rareza.

Trabajo muy ingrato es el de traductor, el cual se ve obligado a escoger entre lo exacto y lo atmosférico, entre el ritmo original y el ritmo de la lengua a la que traduce, entre sacrificar el poema para lograr la traducción, o serle fiel al texto, con detrimento de los recursos lingüísticos de que dispone. Tomando todo esto en cuenta, nos parece que la versión de Claude Couffon tiene sus méritos.

HELENA MUÑOZ LARRETA, *Sonetos en carne viva*. Prólogo de Juan Ramón Jiménez.—Buenos Aires, Editorial Suramericana, 1950, 159 pp.

Este libro de sonetos, endecasílabos en su mayoría, pertenece plenamente a nuestro momento, por su barroquismo moderno de reminiscencias clásicas, cultas y populares, y también por su subjetivismo ultramodernista. No son, por ello, oscuros ni herméticos, sino de fácil lectura, ya que son la expresión de un espíritu sencillo que se conmueve o se desconsuela ante sus propias emociones, y que reflexiona, sin dramatismos, sobre los problemas que han preocupado siempre a la humanidad: lo efímero de la vida, la cercanía de la muerte, el transcurso del tiempo. Están escritos con espontaneidad y frescura, y han sido impresos así, sin pulir, o como prefiere decir la autora, "en carne viva".

Llevan un prólogo —lo cual les ha valido gran prestigio— de Juan Ramón Jiménez, quien con su buen humor literario e incomparable gracia verbal, aprovecha la ocasión para dar, una vez más, su opinión sobre las posibilidades ilimitadas del soneto, cuando se ve libre de inspiraciones académicas.

MIRTA RINZA, *La fuga de las rosas. Poemas*.—Tegucigalpa, Editorial Ariel, 1952, 44 pp.

Anacrónicas y simpáticas nos resultan, en 1954, las poesías escritas en la hermosa Tegucigalpa, por Mirta Rinza. Nos evocan un ambiente patriarcal y tranquilo, de dulce siglo XIX, a través de alejandrinos modernistas que no logran ocultar el sentimiento romántico y obstinado de un

amor cultivado con inquebrantable constancia. Hoy que casi todo se nos ha vuelto metafísica, hasta el pan de cada día, se leen con alivio los invariablemente consonantes cuartetos de este libro, quizás demasiado ornados para el gusto moderno, pero que no dejan de atestiguar dones poéticos y pensamientos elevados.

HELENA PERCAS,
Grinnell College.

MAX HENRÍQUEZ UREÑA, *Breve historia del modernismo.*—México-Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1954. 544 pp.

En su juventud Max Enríquez Ureña escribió poesía de tipo modernista y fué testigo de los postreros brotes del movimiento. En este valioso estudio no sólo reúne los recuerdos personales de esos años juveniles, sino también traza el desarrollo histórico del modernismo con fina percepción crítica. Los veinte capítulos que integran este libro, ordenados y ampliados, antes tuvieron la forma de apuntes para conferencias pronunciadas en la Universidad de Yale, donde el autor impartió un curso sobre el modernismo en Hispanoamérica, en 1948.

El título del libro está bien escogido: aunque el libro es amplio y abarca el vasto campo de las letras hispanoamericanas y españolas del período modernista, no pretende Henríquez Ureña agotar el tema en todos sus aspectos. De ahí que esté bien el modesto título, *Breve historia* . . . El autor no ha profundizado en la obra de muchos escritores tratados aquí; sí ha reunido —como lo advierte en la "Explicación preliminar" al estudio— "el mayor caudal de datos posibles sobre el modernismo y sus figuras representativas". Además de este fin, ha logrado hacer un análisis justo y esmerado de los poetas descollantes del movimiento. Sintetiza los principales datos biográficos de los poetas importantes, deteniéndose de vez en vez para contar una anécdota, la cual enriquece y hace amena la lectura de sus páginas. Junto con estas aportaciones biográficas van las apreciaciones críticas de las obras, ampliamente ilustradas con citas. Este método de citar mucho, en especial ejemplos de la obra de poetas menores, cuyas obras están agotadas o son difíciles de obtener, tiene valor en sí; pero en el caso de un poeta cuyas obras están bien difundidas, como Díaz Mirón, no me parece necesario citar tanto ni tan extensamente como aquí se hace.

XUM

El libro está bien organizado. Empieza con una excelente introducción llamada "Ojeada de conjunto", en la cual esboza los rasgos principales del modernismo. Después se desvía un poco, para hablar de la poesía de habla española al despuntar el modernismo. Luego siguen los capítulos dedicados a los precursores y a Darío. El capítulo IX, "Historia de un nombre", es uno de los más interesantes. En él describe minuciosamente todas las disputas que estallaron sobre el nuevo movimiento. Los capítulos restantes versan sobre centros culturales del modernismo, como Buenos Aires, Bogotá, las Antillas, etc. En cada uno se encuentran listas muy extensas de escritores de poco renombre, muchos de los cuales ya han caído en el olvido.

Como demuestra Henríquez Ureña, no escasean rasgos modernistas en la obra de la mayoría de ellos, sea en la metrificación, sea en el juego de imágenes. Pero su afán de incluir a todo poeta o prosista que pudiera tener vínculo con el modernismo, por tenue que fuese, lleva a Henríquez Ureña a extremos, muy a menudo: así se hallan los nombres de Florencio Sánchez, Joaquín Edwards Bello, Mariano Latorre, Rafael Maluenda, Luis Carlos López, etc. En el capítulo que trata de la América Central hace una larga enumeración de escritores y, luego, dice: "No pueden catalogarse estos autores dentro del modernismo, aunque florecieron en la misma época y ese movimiento influyera en muchos de ellos." (p. 408). Esta afirmación, un tanto ambigua, del autor puede aplicarse a otros muchos capítulos del libro.

Muchas veces Henríquez Ureña espiga con acierto en el campo de las influencias literarias en los modernistas, sobre todo, la de los poetas franceses, de los cuales demuestra buen conocimiento. De vez en cuando su atribución de influencias extranjeras me parece algo dudosa: por ejemplo, el caso del poeta español Bartrina, sobre José Asunción Silva. Sin duda, había afinidades en el pesimismo de ambos poetas; pero creo que no había una influencia directa.

Por lo común, el juicio crítico del autor es sólido y de buen gusto; mas sorprende encontrar que *De blanco* y *A Vicente Riva Palacio* son "de las mejores composiciones" que brotaron de la pluma de Gutiérrez Nájera. (p. 72.) *De blanco* es más bien un ejercicio poético artificioso, y el otro un poema de ocasión, muy mediocre.

El aspecto del modernismo que parece interesar más al autor es el de las innovaciones y renovaciones métricas, a juzgar por el espacio

que dedica a ellas. En este campo técnico de la versificación, también hace patente el autor su conocimiento certero.

No cabe duda de que en este estudio, hecho con esmero y escrito con donosura, el movimiento modernista está netamente delineado. Es de admirar la copiosa información que encierran estas páginas. Todo está bien organizado y sintetizado. Desdichadamente, no hay bibliografía ni ninguna otra documentación crítica; cuando cita el autor a otro crítico, no se sabe la fuente de la cita.

Debe añadirse que este libro, impreso en papel fino, tiene una bella encuadernación, y además, un gran número de láminas y retratos de los poetas tratados.

GEORGE D. SHADE,
University of New Mexico.

XUM

REVISTAS

BRASIL

Cuadernos Brasileños, publicaciones de la Embajada del Brasil en México, Nº 3, diciembre de 1954.—Alfonso Reyes: "Brasil en una castaña"; Prudente de Morais Neto: "La novela brasileña"; Manuel Bandeira: "Escritores brasileños".

Revista Filológica. Río de Janeiro. Año I, núm. 1. Marzo de 1955.—Gustavo Barroso: "A lingua portuguesa e o Oriente"; Renato Alencar: "O vernáculo e os problemas de traduçao"; Silvio Julio: "Da presença de B. J. Feijoo na obra de Feliciano J. S. Nunes"; Ragy Basile: "Vocabulos do origen arabe"; Adauto Fernández: "Elementos de fonología tupi".

COSTA RICA

Repertorio Americano. San José, Costa Rica, vol. XLIX, núms. 1 y 2. 20 de enero y 15 de febrero de 1955.—Hilda Pina Shaw: "Herminia C. Brumana en el recuerdo"; Emeterio Barceló y Barceló Lozano: "¿Morirá el castellano en Filipinas?"; Alfonso Reyes: "Mis relaciones con Unamuno"; Carlos Jinesta: "Letras mexicanas"; Loló de la Torriente: "Los 79 años gloriosos de don Alfredo L. Palacios"; Roberto Brenes Mesén: "Tres encuentros con Rubén Darío"; José María Chacón y Calvo: "Elogio de Costa Rica".

CUBA

Revista Lyceum. La Habana, vol. XII, Nº 41. Febrero 1955.—Luis Amado Blanco: "Dolor y sonrisas de Miguel de Marcos"; José Ardevoe: "Panorámica de la música cubana actual".

ECUADOR

Letras del Ecuador. Quito, año X, Nº 101, enero-marzo de 1955.—Benjamín Carrión: "Nuestro aporte universal. El ensayista"; Humberto Pérez Estrella: "La casa de la cultura ecuatoriana en

XUM

1954"; Félix Lizaso: "Letras del Ecuador"; Galo René Pérez: "Tres rostros americanos". (Alfonso Reyes, José Hernández y José Martí.)

ESTADOS UNIDOS

Hispanic American Historical Review, February 1955, vol. XXXV, Nº 1.—Harvey Gardiner: "Tempest in Tehuantepec, 1520"; E. J. Burbus, S. J.: "Francisco María Piccolo (1654-1729), Pioner of Lower California".

Panorama. Revista Interamericana de Cultura, Nº 12, vol. III, Washington, Unión Panamericana, 1954.—Richard M. Morse: "Sao Paulo since independence. A cultural interpretation"; Guillermo Francovich: "El pensamiento boliviano en el siglo XX"; Benjamín M. Woodbridge, Jr.: "Machado de Assis - Encontro do artista con o homen"; Lisa Bastien: "Pintura popular de Haití".

MÉXICO

Estilo. Revista de Cultura. San Luis Potosí. Enero-marzo, 1955. Nº 33.—Jesús Zavala: "Manuel Payno y Flores"; José Antonio Peñaloza: "F. González Bocanegra, su vida y su obra. Adiciones".

Letras Potosinas. San Luis Potosí, año XII. Octubre, noviembre y diciembre de 1954.—Manuel José Othón: "El tercer centenario del Quijote"; Ralph E. Warren: "*El pecado del siglo*, de José T. de Cuéllar"; Ethel Brinton: "*Al filo del agua*, novela de la Revolución mexicana".

Humanismo. Marzo de 1955.—V. R. Haya de la Torre: "Enfoque aprista de imperialismo, antiimperialismo, marxismo"; Fernando Ortiz: "La blanca vihuela y el negro tambor".

URUGUAY

Revista Nacional de Literatura, Arte y Ciencia. Tomo LXI, año XVII. Nº 182. Febrero de 1954. Montevideo.—Juana de Ibarbourou: "Poemas"; Rafael Schiaffino: "Los poetas olvidados" (Kubly, Herrera Reissig, Zum Felde, Delmira, María Eugenia y Adela Castell). Isabel Sesto: "Joaquín María Machado de Assis. Su ideología a través de la novela"; Julio Garet Mas: "La poesía de Sara de Ibáñez"; Serafín J. García: "La poesía gauchesca de Bartolomé Hidalgo".

VENEZUELA

Revista Shell. Marzo, 1955. Año IV. Nº 14.—J. L. Salcedo Bastardo: "El maestro Lancaster y la obra de Bolívar"; Rafael Carías Adrey: "Artes populares de Venezuela".

Rigoberto

A Play of Contemporary Argentina

Moock

An amusing modern comedy by a popular Latin American playwright. Edited with notes, exercises, and vocabulary by W. K. Jones. (*Intermediate level*).

Clemencia

Altamirano

A novel of mid-nineteenth century Mexico written in a simple, pleasing style. Edited with notes, exercises, and vocabulary by Sherr and Walker. (*Intermediate level*).

D. C. HEATH AND COMPANY

Englewood, N. J. Chicago 16 San Francisco 5 Atlanta 3
Dallas 1 Home Office: Boston 16

HISPANIA says the . . .

HOLT

SPANISH & ENGLISH DICTIONARY

by EDWIN B. WILLIAMS

. . . *"is indispensable and a cause for rejoicing."*

The most modern work in its field. Scientifically compiled for accuracy and simplicity of use. Contains some 10,000 more entries than any comparable volume

Thumb indexed, $ 8.50 Plain edges, $ 7.50.

HENRY HOLT AND COMPANY • New York • Chicago • San Francisco

XUM

LIBROS MEXICANOS

• COLECCION STUDIUM

1) Zanela, C. *Rafael López, poeta modernista.* (Agotado.)

2) Mejía, Sánchez, E. *Los primeros cuentos de Rubén Darío.* (Agotado.)

3) Zea, Leopoldo. *El positivismo en México.* 2ª ed., 254 p. México, 1953. $ 2.75 U. S. Cy.

4) Gorostiza, Celestino. *El color de nuestra piel.* Premio "Ruiz de Alarcón", 1953. (Agotado.)

5) Alegría, Fernando. *Walt Whitman en Hispanoamérica.* 424 p. México, 1954. $ 3.25.

6) Mendoza, Héctor. *Las cosas simples.* Premio "Ruiz de Alarcón", como la mejor comedia mexicana de 1954. México, 1954. $ 1.25.

7) Cardona Peña, Alfredo. *Pablo Neruda y otros ensayos* (Alfonso Reyes, E. González Martínez, J. Guillén, J. Moreno Villa, León Felipe). 148 p. México, 1955. $ 1.45.

ACABA DE APARECER:

8) Zorrilla, José. *México y los mexicanos* (1855-57). Prólogo "Zorrilla en México", por A. Henestrosa.

• LIBROS MEXICANOS RECIENTES

Aguayo Spencer, R. *Flor de moderna poesía mexicana.* 136 p. México, 1955. $ 0.32.

Díaz Covarrubias, J. *El Diablo en México.* Novela de costumbres. (1858.) Pról. Pedro Frank de Andrea. XV, 136 p. México, 1955. $ 0.32.

García Icazbalceta, J. *Bibliografía mexicana del siglo XVI.* Ed. A. Millares Carlo. 581 p. $ 16.00.

Henríquez Ureña, M. *Breve historia del modernismo.* 544 p. $ 3.40.

Zum Felde, A. *Indice crítico de la literatura hispanoamericana.* 606 p. $ 4.00.

N. B. DESCOUNTS TO LIBRARIANS, PROFESSORS AND BOOKDEALERS.

• Correspondence in English — And bear in mind that we supply most American, Canadian and European universities and cultural institutions with Mexican books. All order must be accompanied by remittance. Carriage extra. Prices are in US Cy. Mail us your desiderata and request our lists.

• Toda correspondencia debe dirigirse a la:

LIBRERIA STUDIUM

Apartado Postal 20979, Adm. 32,

México 1, D. F., México.

REVISTA INTERAMERICANA DE BIBLIOGRAFIA
INTER-AMERICAN REVIEW OF BIBLIOGRAPHY

Organo cuatrimestral documentado que contiene artículos, reseñas de libros, notas y repertorios bibliográficos selectos relativos a la América Latina. Un grupo de corresponsales dispersos en cuarenta y dos países y territorios, suministra informes acerca de autores, libros, revistas, editoriales y bibliotecas.

Publicada por la División de Filosofía, Letras y Ciencias, Departamento de Asuntos Culturales, Unión Panamericana, Washington 6, D. C.

MAURY A. BROMSEN
Director

JOSE E. VARGAS SALAS
Secretario

Precio de subscripción: $ 3.00 al año en América y España; $ 3.50 en los demás países.

The ANTOLOGIA POETICA of MANUEL GONZALEZ PRADA, first in the series CLASSICS OF LATIN AMERICA published under the auspices of the International Institute of Ibero-American Literature, is now for sale at $ 2.50 ($ 2.00 in Iberoamérica).

The anthology contains nearly 400 pages, is beautifully printed, carries an excellent introduction and many notes by Carlos García-Prada, and is to date the finest single volume representing the works of the famous Peruvian master.

COPIES ARE LIMITED, SO PLEASE PLACE ORDERS AT ONCE WITH MARSHALL R. NASON, BOX 60, UNIVERSITY OF NEW MEXICO, ALBUQUERQUE, N. M.

XUM

MEMORIA

DEL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE CATEDRATICOS DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PREFACIO DE MANUEL PEDRO GONZÁLEZ

UN TOMO DE MÁS DE 200 PÁGINAS, $1.75

OBRAS COMPLETAS DEL MAESTRO JUSTO SIERRA

EDICION NACIONAL DE HOMENAJE

publicada por la Universidad Nacional de México y dirigida por AGUSTÍN YÁÑEZ

Volúmenes de que consta la edición:

I. *Estudio preliminar y obras poéticas.*
II. *Prosa literaria.*
III. *Crítica y ensayos literarios.*
IV. *Periodismo político.*
V. *Discursos.*
VI. *Viajes.* En tierra yankee. En la Europa latina.
VII. *El Exterior.* Revistas políticas y literarias.
VIII. *La Educación Nacional.* Artículos y documentos.
IX. *Ensayos y textos elementales de historia.*
X. *Historia de la antigüedad.*
XI. *Historia general.*
XII. *Evolución política del pueblo mexicano.*
XIII. *Juárez: su obra y su tiempo.*
XIV. *Epistolario y papeles privados.*

Pedidos a:

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

LIBRERIA UNIVERSITARIA

Justo Sierra, 16

MEXICO, D. F.

SYMPOSIUM

A Journal Devoted to Modern Foreign Languages and Literatures

Literary History	Comparative Literature
History of Literary Ideas	Literature and Society
Literature and Science	Philology
Original Literary Essays	Trends in Recent Literature
Notes	Reviews and Appraisals

Published twice yearly by the Department of Romance Languages of Syracuse University with the cooperation of the Centro de Estudios Hispánicos and a distinguished board of Associate Editors.

$ 3.00 per year. $ 2.00 per issue.

Antonio Pace, chairman Editorial Board.
D. W. McPheeters, Review Editor.
Winthrop H. Rice, Business Manager.

Address: 302 Hall of Languages

Syracuse University Syracuse 10, New York

OBRAS POSTUMAS DE GONZALEZ PRADA

Trozos de vida (1933) — Poemas	$ 1 00
Bajo el oprobio (1933) — Panfleto contra las tiranías militares en América Latina	0 75
Baladas peruanas (1935) — Poemas	0 50
Anarquía (1936) — Artículos sociales	0 50
Nuevas páginas libres (1937) — Ensayos	0 75
Grafitos (1937) — Epigramas	1 25
Figuras y figurones (1938) — Artículos políticos	0 75
Libertarias (1938) — Poemas	1 00
Propaganda y ataque (1939) — Artículos religiosos y políticos	0 75
Baladas (1939) — Poemas	1 50

De venta en

LA PRENSA, 245 Canal Street, New York.

Para remitir por correo, por cada libro.... 15 centavos
„ „ C. O. D. „ „ „ .... 25 „
No envíe dinero suelto por correo. — Use cheque o giro postal.

XUM

MEMORIA

OF THE SECOND INTERNATIONAL CONGRESS OF PROFESSORS OF IBERO-AMERICAN LITERATURE

An excellent collection of studies in Latin American Literature and Philology which contains contributions by many of the most distinguished scholars in the field from Latin America, Spain, and the United States. Only a limited number of copies are available.

A volume of more than 400 pages ..... $ 3.50

OTHER BOOKS ON HISPANIC SUBJECTS

Grandes novelistas de la América Hispana, with detailed biographical, critical material, and analyses of their works, by Arturo Torres-Rioseco, Professor of Spanish American Literature in the University of California ..... (cloth) 3.50

La Novela en la América Hispana, by Arturo Torres-Rioseco ..... (paper) 0.75

Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century, by Irving A. Leonard ..... (paper) 2.75

Spain's Declining Power in South America, the years 1730-1806, by Bernard Moses ..... (cloth) 3.00

The Civilization of the Americas, by Simpson, Beals, Priestley, Alsberg, González, Fitzgibbon ... (paper) 1.00

Essays in Pan-American, by Joseph B. Lockey .. (cloth) 2.00

Beside the River Sar: Selections from *En las Orillas del Sar* by Rosalía de Castro, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Sonnets and Poems of Anthero De Quental, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Studies in the Administration of the Indians of New Spain, by L. B. Simpson ..... Vol. I & II 1.50
Vol. III 1.75
Vol. IV In Press

AND OTHERS. WRITE FOR LIST.

ORDERS SHOULD BE SENT TO THE BERKELEY OFFICE

The University of California Press
Berkeley and Los Angeles, California

THE SPANISH AND PORTUGUESE TEACHERS' JOURNAL

HISPANIA

Established 1917

AURELIO M. ESPINOSA, *Editor 1917-1926*;
ALFRED COESTER, *Editor 1927-1941*;
HENRY GRATTAN DOYLE, *Editor 1942-1948*

Published by the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

Editor, DONALD DEVENISH WALSH, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

Associate Editors, L. L. BARRETT, AGNES M. BRADY, AURELIO M. ESPINOSA, JR., E. HERMAN HESPELT, MARJORIE JOHNSTON, WALTER T. PHILLIPS, STEPHEN L. PITCHER, FLORENCE HALL SENDER, ROBERT H. WILLIAMS.

Advertising Manager, GEORGE T. CUSHMAN, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

HISPANIA appears four times a year, in February, May, August, and November. Subscription (including membership in the Association), $3.00 a year; foreign countries, 40 cents additional for postage. Each number contains practical and scholarly articles for teachers of Spanish and Portuguese, including helpful hints for teachers new to the field. A sample copy will be sent on request to the Secretary-Treasurer of the Association. Address subscriptions and inquiries about membership to: LAUREL TURK, *Secretary-Treasurer*, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, DePauw University, Greencastle, Indiana.

HISPANIA is an ideal medium through which to reach the organized Spanish and Portuguese teachers of the United States. For advertising rates, addres the *Advertising Manager*.

Articles, news notes, and books for review should be addressed to the *Editor*.

TULANE UNIVERSITY, colocada estratégicamente en la ciudad de New Orleans, se interesa vitalmente en el desarrollo de una fraternidad más cordial entre las Américas, y por medio de su departamento de español y su Instituto de Middle American Research trabaja hacia este fin. La Universidad saluda al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana como a una organización dedicada al mismo ideal, según se lee en su lema: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

THE TULANE UNIVERSITY OF LOUISIANA
New Orleans

XUM

MEMORIA

DEL

TERCER CONGRESO INTERNACIONAL
DE CATEDRATICOS

DE

LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD DE TULANE — INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Tomo de más de 250 páginas y 12 trabajos en torno al tema "El nuevo mundo en busca de su expresión"

TRABAJOS:	AUTORES:
La empresa de América y el sentido de la libertad	José María Chacón y Calvo
O homem cósmico de América	Afrânio Peixoto
Conceitos históricos da América brasileira	Gilberto Freyre
Crisis europea, cultura americana	César Barja
Americanismo y americanidad	Baldomero Sanín Cano
México en busca de su expresión	Julio Jiménez Rueda
La eternidad de España en América	Federico de Onís
La democracia en América	Alberto Zum Felde
Who speaks for New World Democracy	Henry Seidel Canby
Posición de América	Alfonso Reyes
La expresión literaria de América	Antonio Aita
La poesía hispanoamericana del presente y del porvenir	Arturo Torres-Rioseco

Contiene, además, un Prefacio de Arturo Torres-Rioseco

Discursos de los señores

John E. Englekirk — Alfred Coester
Rufus Carrollton Harris — Mariano Picón-Salas
Carlos García-Prada

Noticias sobre otros trabajos y una documentación completa del programa y de las actas del Congreso

$ 3.00 en los Estados Unidos — $ 2.00 en los demás países

Pedidos a:

MIDDLE AMERICAN RESEARCH INSTITUTE

Tulane University

NEW ORLEANS, LOUISIANA

PUBLICACIONES

del

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Biblioteca de Clásicos de América

Constituirá no sólo una selección de autores y de obras iberoamericanas, sino también una historia de la literatura iberoamericana, en cien tomos. En cada tomo, la selección literaria irá acompañada de un estudio biográfico y crítico, notas explicativas y bibliografía.

Se han publicado los siguientes tomos, en su mayoría agotados:

	Estados Unidos	Otros países
	—	—
I. *Antología poética*, de Manuel González-Prada	2.50 Dls.	2.00 Dls.
II. *Prosas y versos*, de José Asunción Silva	2.00 „	1.50 „
III. *Cuentos*, de Horacio Quiroga	2.50 „	2.00 „
IV. *Flor de tradiciones*, de Ricardo Palma	2.50 „	2.00 „
V. *Don Catrín de la Fachenda*, de J. Joaquín Fernández de Lizardi	2.50 „	2.00 „

Colección Literaria

Amplia y verdadera antología de la poesía iberoamericana contemporánea, editada por Carlos García-Prada. Todas las selecciones van acompañadas de estudios y noticias biográficas y bibliográficas.

Se han publicado los siguientes:

	Estados Unidos	Otros países
I. *15 poemas*, de Porfirio Barba Jacob	Agotado	
II. *16 poemas*, de León de Greiff	.50 Dls.	.40 Dls
III. *42 poemas*, de Luis C. López	Agotado	
IV. *17 poemas*, de Julio Vicuña Cifuentes	Agotado	
V. *35 poemas*, de Rafael Arévalo Martínez	Agotado	
VI. *36 poemas*, de autores brasileños	Agotado	
VII. *22 poemas*, de Arturo Torres-Rioseco	Agotado	

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

Box 60, University of New Mexico Albuquerque, N. M.

XUM

MEMORIA

DEL QUINTO CONGRESO DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD DE NUEVO MEXICO, ALBUQUERQUE, NEW MEXICO, 1951

LA NOVELA IBEROAMERICANA

Contenido:

Enrique Anderson Imbert, *Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX.*

Alfredo A. Roggiano, *El modernismo y la novela en la América hispana.*

Ciro Alegría, *Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana.*

Fernando Alegría, *Una clasificación de la novela hispanoamericana contemporánea.*

José Antonio Portuondo, *El rasgo predominante en la novela hispanoamericana.*

Luis Monguió, *Reflexiones sobre un aspecto de la novela hispanoamericana actual.*

José A. Balseiro, *Revisión de Hernández Catá.*

Federico de Onís, *Tomás Carrasquilla, precursor de la novela americana moderna.*

Arturo Torres-Rioseco, *Definición de "Don Segundo Sombra".*

José Enrique Etcheverry, *Historia, nacionalismo y tradición en la novela de Eduardo Acevedo Díaz.*

Benjamín Mather Woodbridge, Jr., *O que sobra de Alencar.*

Julio Jiménez Rueda, *Influjo de Quevedo y Torres de Villarroel en el México virreinal.*

Arnold Chapman, *Perspectivas de la novela de la ciudad en Chile.*

Precio $3.00

Pedidos a:

THE UNIVERSITY OF NEW MEXICO PRESS

ALBUQUERQUE, N. M., E. U. A.

La Unión Panamericana en Washington, D. C. ha publicado en su Bibliographic Series No. 42, un INDICE DE LA REVISTA IBEROAMERICANA (de mayo de 1939 a enero de 1950) y de las MEMORIAS del Congreso Internacional de Catedráticos de la Literatura Iberoamericana (del Primero en 1938 al Cuarto en 1949).

Ejemplares de esta publicación pueden solicitarse a:

División de Publicaciones y Distribución,
UNION PANAMERICANA
19th & Constitution Ave., N. W.
Washington 6, D. C., U. S. A.

Precio por ejemplar: 0.25 de dólar.

NOTICE TO MEMBERS

PLEASE patronize our advertisers and thus contribute to the financial support of your institute. Our advertisers have splendid collections of Latin American books at prices no higher than you would elsewhere. When ordering from them, please mention the *REVISTA*.

THANK YOU

XUM

NUEVO PRECIO DE NUMEROS ATRASADOS

DE LA

REVISTA IBEROAMERICANA

Por el aumento de suscritores que solicitan los primeros números de REVISTA IBEROAMERICANA y la demanda constante de los mismos, por parte de instituciones y particulares que desean tener sus colecciones completas, se hallan a punto de agotarse los números atrasados, que previsoramente se conservaban.

En vista de ello, el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana se ha visto obligado a aumentar el precio de esos números atrasados de la REVISTA, órgano del mismo.

Los precios fijados, por ahora, a los cuatro primeros números, son los siguientes (en dólares):

Número	Estados Unidos	Otros países
1	2.75	2.25
2 y 3	2.50	2.00
4	2.00	1.50
5 y siguientes	2.25	1.50

Como es fácil advertir por dichos precios, en la venta de esos números atrasados se hacen concesiones análogas a aquellas de que disfrutan los suscritores de la REVISTA IBEROAMERICANA, fuera de los Estados Unidos.

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

Box 60, University of New Mexico Albuquerque, N. M.

FRANZ C. FEGER
17 E. 22 Street
New York 10, N. Y.

COSÍO VILLEGAS, DANIEL: *Historia moderna de México. —La república restaurada—. Vida política.* México, 1955, 979 pp., ill., bound. $ 12.50

GALLEGOS, RÓMULO: *Una posición en la vida.* México, 1954, 560 pp. $ 2.00.

GARCÍA ICAZBALCETA, JOAQUÍN: *Bibliografía mexicana del siglo XVI.* Nueva edición por A. Millares Carlo. México, 1954, 581 pp., 156 full page, facsímiles, vignettes, octavo. ½ leather. $ 20.00.

MISTRAL, GABRIELA: *Lagar.* Santiago de Chile, 1954, 188 pp. $ 2.25.

MONGUIÓ, LUIS: *La poesía postmodernista peruana.* México, 1954, 251 pp., cloth. $ 3.50.

VILA SELMA, JOSÉ: *Procedimientos y técnicas en Rómulo Gallegos.* Sevilla, 1954, 194 pp. $ 1.20.

Spanish and Portuguese Books

REPERTORIO AMERICANO

Semanario de Cultura Hispánica

Director:

Joaquín García Monge

APARTADO LETRA X

S. JOSE DE COSTA RICA

HISPANIC REVIEW

A Quarterly Journal Devoted to Research in the Hispanic Languages and Literatures

Editors: Otis H. Green and Joseph E. Gillet

Published by

The University of Pennsylvania Press, Philadelphia 4, Penn., U. S. A.

Subscription price: $ 6.00 a year; single issue, $ 1.75

XUM

IMPRENTA UNIVERSITARIA DE MEXICO

XUM